This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google books

https://books.google.com

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

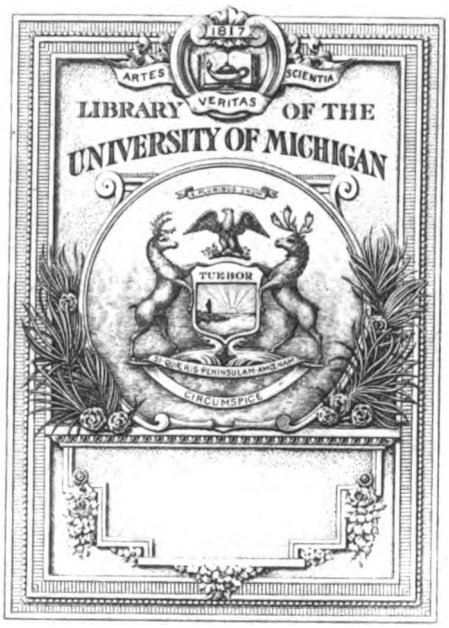
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

B 1,175,365

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

805
A68

Digitized by Google

Digitized by Google

JUN 4 1930

Vol. XIV. N. 1. Gennaio-Marzo 1930.

ARCHIVUM ROMANICUM

NUOVA RIVISTA DI FILOLOGIA ROMANZA

DIRETTA DA

GIULIO BERTONI

GENÈVE
LEO S. OLSCHKI, S. A., ÉDITEUR

1930

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

Sommario del presente fascicolo (XIV, 1)

(1930, Gennaio-Marzo)

Pag

JOLE RUGGIERI, « *Le Cid* » *di Corneille e* « *Las Mocedades del Cid* » *de Guillén de Castro* 1

P. H. CORONEDI, *Discussioni critiche sul* « *Don Quijote* » 80

Varietà e aneddoti.

J. MORAWSKI, *Les Dits des oiseaux* 119

SILVIO PIERI, *Breve risposta* 129

Bibliografia.

B. H. Wind, *Les mots italiens introduits en français au XVIe s.*, Deventer, 1928, in-8, pagg. 222 (B. E. Vidos) 132

Soeben erschien

ANALYTISCHE SYNTAX DER FRANZÖSISCHEN SPRACHE

mit besonderer Berücksichtigung des Altfranzösischen

VON KARL ETTMAYER

I. Lieferung

8° 64 Seiten. Subskriptionspreis *M.* 3.—

Die Analytische Syntax der Französischen Sprache erscheint in 2 Bänden von etwa je 320 Seiten. Die Bände werden in monatlichen Lieferungen zu 64 Seiten ausgegeben. Der Subskriptionspreis jeder Lieferung beträgt *M.* 3.—

Max Niemeyer, Verlag || Halle (Saale)

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

NUOVA RIVISTA DI FILOLOGIA ROMANZA

DIRETTA DA

GIULIO BERTONI

VOL. XIV (1930)

GENÈVE
LEO S. OLSCHKI S. A., Editeur

FIRENZE
LEO S. OLSCHKI, Editore

1930

Digitized by Google

Digitized by Google

Indice analitico

dell' « Archivum romanicum » XIV (1930)

compilato

da P. Aebischer.

1. Nomi citati.

Ariosto 361

Bartolomeo della Cella 561

Castro, Guillén de 1 sgg.
Cella, Bartolomeo della 561
Cervantes, Miguel 80 sgg.
Chevreau 1
Chillac, di 1
Corneille 1 sgg.

Desfontaines 1

Garnier, Robert 2

Lebrun, P. 3

Nicolò III d'Este 563

Ronsard 361
Rotrou 2

Southey, Robert 4

Taille, Jean de la 2

Zanotti, G. A. 5

2. Parole citate.

acaser, fr. 139
accortement, fr. 135
accortesse, fr. 139
adombrer, fr. 139
affoulement, fr. 139
Alfurno, 401
andrin, fr. 148
aquette, fr. 134
archipel, fr. 132
attiler, fr. 139
avezar, *s'* fr. 140

balia, fr. 140
bataillole, fr. 140
bécarre, fr. 136
bilan, fr. 136
bisse, fr. 135
bizarre, fr. 140

Digitized by Google

blonde, fr. 141
bonasse, fr. 136
boucon, fr. 139

cagnasse, fr. 141
cagnesque, fr. 141
calade, fr. 137
calcine, fr. 152
caparelle, fr. 141
capelle, fr. 141
capitane, fr. 137
care, fr. 141
cariatide, fr. 135
cascane, fr. 147
chattemite, fr. 443
coïonnerie, fr. 135
colarin, fr. 132
concer, fr. 151
cousesque, fr. 141
courtesie, fr. 133
cuirassine, fr. 133

décamper, fr. 138
degouster, fr. 139
denerver, fr. 141

encapricer, *s'* fr. 139
escapolin, fr. 149
escapoulette, fr. 149
escort, fr. 141
escoupetade, fr. 142
espale, fr. 142
esporte, fr. 151
estrette, fr. 139

fanterie, fr. 142
fastide, fr. 142
ferrat, fr. 142
forussit, fr. 142
fourniment, fr. 138
fratesque, fr. 142

garbe, fr. 139
Gargan, 437
Gargo, 437
garnel, fr. 142
Georgette, 437
Gergogne, 437
Gergueil, 437
ghirlande, fr. 138
gonele, fr. 142
gregesques, fr. 142
guadaigne, fr. 142

insassiété, fr. 143

Jargeatte, *la*, 437
Jargeau, 437
Jargonant, 439
Jarjayes, 437
Jarjonod, 437
Jaulgonne, 437
jouvanet, fr. 143

lagon, fr. 134
lésine, fr. 135
lever, *se*, fr. 150
liurer, fr. 139

martel, fr. 143
mat, fr. 133
matachin, fr. 133
matutin, fr. 143
mendican, fr. 143
menu, *par le*, 150
mercadance, fr. 139
Mont d'Or, 245
Montoire, 241
Montorge, 237
Montorio, 243
Montoriol, 246
Montoro, 242, 243
Montory, 242
Montoz, 241
Mont Thoux, 245
musimon, fr. 143

Digitized by Google

office, fr. 143
ombrelle, fr. 135
organsin, fr. 134

palemaille, fr. 133
Palena, 401
papable, 135
parabolain, fr. 143
passéger, fr. 133
passemesse, fr. 147
patrie, fr. 143
perce, fr. 143
planure, fr. 143
postiquerie, fr. 143
posture, fr. 135
prestesse, fr. 135
Promenthoux, 241

radis, fr. 136
ragasch, fr. 143
raiponce, fr. 146
remoulin, fr. 136
rotonde, fr. 136
roviller, fr. 143

salsifis, fr. 134
saorna, ant. dalm. 388
saurra, sard. 404
savorna, ant. it. 399
savorra, it. merid. 403
savurra, sic. 403
sbaraillin, fr. 149
scaiole, fr. 145
sion, fr. 143
sparamagna. ant. salern. 415
sponsaille, fr. 143
Stabia, 402
stomaquer, fr. 144
surgir, fr. 144

tarif, fr. 138
télébrosité, fr. 145
teston, fr. 134
tigne, fr. 145
tossico, fr. 145
transpontin, fr. 145
traquenard, fr. 145
tudesque, fr. 145

voir, fr. 145

Digitized by Google

Digitized by Google

SOMMARIO

Pag.

AEBISCHER (PAUL). — *« Montorge » et quelques autres noms de lieu romans dérivés de *muntorium* 237
BRÄUER (ROBERT). — *Der Stilwille Mérimées* 153
COCCHIARA (GIUSEPPE). — *« La Croce » in un poemetto popolare* . . 249
CORONEDI (P. H.). — *Discussioni critiche sul « Don Quijote »* . . 80
DICULESCU (LEONE). — *Note critiche alla critica letteraria di Francesco De Sanctis* 325
LEVI (ATTILIO). — *Della versificazione italiana* 449
LIUZZI (FERNANDO). — *Melodie italiane inedite del duecento* . . . 527
PARDUCCI (AMOS). — *Le imitazioni ariostee nella « Franciade » del Ronsard* 361
RUGGIERI (JOLE). — *« Le Cid » di Corneille e « Las Mocedades del Cid » di Guillén de Castro* 1

Varietà e aneddoti.

AEBISCHER (PAUL). — *Le thème garg- et ses dérivés dans la toponymie de la Gaule* 436
BERTONI (GIULIO). — *Linguaggio e poesia* 265
DEBENEDETTI (SANTORRE). — *Intorno al testo del frammento Barbieri dell' « Ugone d'Alvernia »* 269
DE CARO (MAURO). — *Ant. salern. « sparamagna »* 415
MORAWSKI (J.). — *Les Dits des oiseaux* 119
ORR (JOHN). — *Sur un vers de l' « Eulalie »* 407
PIERI (SILVIO). — *Breve risposta* 129
RUGGIERI (JOLE). — *Uno sconosciuto frammento del « Roman de la Rose »* 417
SCHIAFFINI (ALFREDO). — *Per una « Breve risposta »* 274
SHOK (P.). — *Notes de linguistique romane* 395
SORBELLI (TOMMASO). — *I laudari di Bartolomeo della Cella* . . . 563

Digitized by Google

Pag.

Bibliografia.

BERGMANN (KARL). — *Im Spiegel der Sprache. Bilder aus Natur und Menschenleben.* Berlin u. Bonn, Ferd. Dümmler 1929. 213. S. in-8. (R. Riegler) 442

BOILLOT (FÉLIX). — *Répertoire des metaphores et mots français tirés des noms de villes et de pays étrangers.* Paris, Presses universitaires de France. 122 S. in-8. (R. Riegler) 323

BONGIOVANNI (GIANNETTO). — *Baldassar Castiglione.* Milano, « Alpes », 1929, pp. 235. (G. Bertoni) 576

Cantigas d'amigo des trovadores galego-portugueses. Edição critica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por José Joaquim Nunes. Vol. I (Introduçáo, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, in-16. pp. XIV-497. Vol. II. (Texto), *ibidem* 1926, in-16, pp. XVI-471. Vol. III (Comentário, variantes e glossário), *ibidem*, 1928, in-16, pp. VIII-728. (Silvio Pellegrini) 275

CIAN (VITTORIO). — *Il Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione.* 3ª ediz. riveduta e corretta. Firenze, Sansoni, 1929, in-8, pp. XXII-545. (G. Bertoni) 575

COMISSO (GIOVANNI). — *Le più belle pagine di B. Castiglione.* Milano, Treves, 1929, nella collezione dir. da U. Ojetti. (G. Bertoni) 575

GIESE (WILHELM). — *Anthologie der geistigen Kultur auf der Pyrenäenhalbinsel (Mittealter).* Hamburg un Berlin, 1927, Hanseatische Verlagsanstalt, in-8, pp. XV-375. (S. Pellegrini) . . . 571

GRABERT-SCHÖNBORN-ULLMANN. — *L'aspect de la France.* Ein Lesebuch zur Einführung in die Kultur Frankreichs. Zweite, unveränderte Auflage, Frankfurt a. Main, Moritz Diesterweg. 1929. XII u. 169 S. in-8. (R. Riegler) 445

La vida y la obra de Ricardo Monner Sans (1853-1927). Buenos Aires, Libreria de A. Garcia Santos 1929, 455 S. in-8. (R. Riegler) 444

LOWE (E. A.). — *Scriptura beneventana* facsimiles of South Italian and Dalmatian Manuscripts from the sixth to the fourteenth century, Oxford, Clarendon Press, 1929 (2 vol., 101 tavole, 500×375 mm. (18 ghinee). (C. Foligno) 441

PETRINI (DOMENICO). — *La poesia e l'arte di G. Parini.* Bari, Laterza, 1930. (Fernando Losavio) 446

REICHENBACH (GIULIO). — *Matteo Maria Boiardo.* Bologna, N. Zanichelli, 1929, in-8, pp. 287. (G. Bertoni), ... 574

Digitized by Google

SCHÜRR (FRIEDRICH). — *Die erzählende Literatur Frankreichs.* S. A. aus Handbuch der Frankreichkunde II. Moritz Diesterweg, Frankfurt a M. (R. Riegler) 322
VAN TIEGHEM (PHILIPPE). — *Tendances nouvelles en histoires littéraire.* Paris, Belles Lettres, 1930. (G. Bertoni) 440
WIND (B. H.). — *Les mots italiens introduits en français au XVI s.*, Deventer, 1928, in-8, pp. 222. (B. E. Vidos) 132

Digitized by Google

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM
Vol. XIV. — Nr. 1. Gennaio-Marzo 1930.

" Le Cid " di Corneille e " Las Mocedades del Cid " di Guillén de Castro

Se ancora una volta prendiamo a riesaminare la prima grande tragedia classica francese, non è per discutere nuovamente i giudizi eccessivi che preconcetti romantici da un lato e interessi nazionalistici dall'altro, hanno sovente ispirato e rafforzato, e concludere poi in un modo più nuovo e più saggio: il che non sarebbe possibile dopo la rivalutazione che ne ha fatto Benedetto Croce, ma piuttosto per accostare l'opera francese al suo modello spagnuolo, e dall'esame stilistico di ambedue, riconoscere minutamente quanto dell'uno è rifluito nell'altra, quanto dell'energia fresca e impetuosa si sia continuato nel nuovo linguaggio e nel nuovo ritmo, ed invece quale e quanta realtà lirica che è il più intimo cuore del dramma di Guillén de Castro si sia deformata ed esagerata o piuttosto si sia improvvisamente taciuta nell'aristotelica e cartesiana tragicommedia francese. Chè solo così è ammissibile un confronto stilistico: considerando cioè l'espressione linguistica non come accidentale, ma come l'essenza dell'opera poetica, l'anima dell'anima sua.

È senza dubbio meraviglioso questo motivo spagnuolo, che pure ripreso, sfrondato e ridotto alla severità delle unità classiche e a quella dello stile dallo spirito classico di Corneille, ha pur tanto mantenuto della sua natura da ispirare ancora al di là del romanticismo delle recentissime *pièces*, e non solo in Ispagna ma in Francia.

Già nei due anni che seguirono la creazione del Cid di Corneille, il motivo nuovamente fioriva in tre tragicommedie: del 1638 è *La suite et le mariage du Cid* di Chevreau, e *La vraie suite du Cid* di Desfontaines, del 1639 *L'ombre du Comte de Gormas et la mort du Cid* del Sieur di Chillac[1]. Mentre i personaggi di Chevreau sono tutti

[1] Cfr. É. Gros, *Le Cid après Corneille* in: *Revue d'histoire littéraire de la France*. oct.-déc. 1923, janv.-mars 1924.

Digitized by Google

pallide immagini di quelli di Corneille, ad eccezione della dolcissima Infanta trasformata in furia suscitatrice, Desfontaines aveva fatto innamorare il buono e semplice Re Don Fernando (come all'inizio del romanticismo farà P. Lebrun) e non aveva sdegnato di accogliere in un complicatissimo intrico infanti e guardie e ambasciatori moreschi, per cui si aggiungevano al poco valore intrinseco della sua poesia alcune scene molto decorative, che affascinavano il pubblico, tutto preso dall'incanto delle pastorali; e infine, Thimothée sieur de Chillac, non aveva resistito al desiderio di aggiungere alle variazioni apportate al modello originale, anche il fantasma del conte di Gormas, rivelatosi a Chimène una sera dopo il tramonto, fra le tenebre che già fluivano morbide, con « un petit vent, un bruit, un suaire, une plainte », di cui, senza ricorrere ai lontani precedenti classici di Eschilo e di Euripide, troviamo dei più vicini esemplari, oltre che nel *Saül* di Jean de la Taille, nell'*Hippolyte* di Robert Garnier, nella *Magicienne étrangère*, di un anonimo, se non si vuol ricordare il più noto esempio della *Mariamne* di Hardy e dell'*Hypocondriaque* di Rotrou.

Se nel secolo seguente non si pensò di rifare o continuare il Cid, non mancò tuttavia chi volesse rimaneggiarlo, come era stato fatto di Tristan e di Quinault: sicchè il capolavoro tragico non resistette dinanzi alla furia iconoclasta di un J. B. Rousseau, che, liberatosi da quella « espèce de religion qui semble défendre de toucher à rien de ce qui appartient aux grands hommes », ne fece comparire in una raccolta pubblicata ad Amsterdam nel 1733, ed intitolata *Pièces dramatiques choisies et restituées par Monsieur* ***, una copia poco opportunamente corretta, mentre Tronchin non si limitò alle soppressioni ed aggiunte di modeste proporzioni, come quelle di Rousseau e di Lekain nel *Commentaire sur Corneille* (1764), ma più oltre spinse la mania di *restituer* la *pièce*, raggiungendo infine una *récréation* (*récréations dramatiques* infatti chiamava tale passatempo) di una *platitude* estrema.

Quanto alle riesumazioni romantiche di P. Lebrun e di C. Delavigne, ben più notevoli sia per il superiore valore estetico, sia per la rielaborazione di certi motivi e frammenti che fanno ricordare di alcuni castigliani, di colore fortemente romantico, e perciò non raccolti da questo classicismo, tuttavia appena iniziale e quindi non del tutto schifiltoso di Corneille, esse presentano non di rado fra il grigio palpitare di una versificazione piatta ed inesperta, l'incanto di un verso armonioso, il torbido gorgo di una evocazione lirica, faticosamente espressa, perchè malamente intuita, come poteva accadere all'inizio

Digitized by Google

del romanticismo. Sì che P. Lebrun nel *Cid d'Andalousie,* che per buona parte risale anche alla *Estrella de Sevilla* di Lope, pur senza accettare le nuove libertà romantiche, porta qualche novità alla tradizione classica. Preoccupandosi esclusivamente dell' « intérêt politique et moral » del soggetto, ed evitando certe mancanze di gusto del modello, egli si pone sulla via segnata da Corneille, ma poi con altri caratteri, dimostra che veramente il suo teatro rappresenta, secondo l'espressione di Sainte Beuve, un ponte non finito fra l'antica e la nuova arte drammatica. Se nel 1820, imitando Schiller si era lasciato andare nella *Marie Stuart* a qualche audacia, sebbene con timori e debolezze, nel 1825 al seguito degli Spagnuoli, sostituiva al *palais à volonté* di Racine, « une cour de marbre entourée de deux étages, de galeries, refraîchie de fontaines jaillissantes, couverte de tentes et d'étoffes précieuses », evocava i « parfums des orangers en fleurs » e i giardini dell'Alhambra, ed incantato si abbandonava al lirismo della scena d'amore del secondo atto. A sua volta, C. Delavigne, associando grottescamente il trionfo dei liberali, ispiratori della Costituzione del 1837, alla pittura medievale della Spagna del Cid, difensore, si noti, del potere civile, gettava nella tragedia *La fille du Cid* (1839) i più disparati elementi: l'episodio del Cid e D. Gormaz (che Elvire ricorda in: a. III, sc. 7), il pianto del vecchio Horace, il sottilizzare superbo di Chimène, e forse un accenno all'antico poema *El Rodrigo* nella scena seconda dell'atto primo, ove l'eroe ricorda la sua vittoria sul Papa; a sua volta il motivo del vecchio ebreo e dell'antichissimo pegno, discende per intero del *Cantar de Mio Cid,* come l'allusione, sebbene qui soffusa di nostalgia romantica, ai monaci di San Pero de Cardeñas. L'atteggiamento di Rodrigo, che, vittima di una promessa non sua, è già pronto a celare nell'ombra del chiostro il suo malinconico amore, è quello di una *complainte* stile *troubadour,* mentre il suo libero abbandonarsi durante la battaglia al senso d *la douce humanité, la nature attendrie,* lo rivela discepolo di J. J. Rousseau e di B. de Saint Pierre: ai quali elementi il poeta romantico non poteva rinunciare di aggiungere parlando di Valenza un lirico accenno

au doux bruit des eaux de son jardin,
A l'enivrant parfum que son printemps sans fin
Exhale vers le ciel qui de fleurs la décore....

Fuggitivo balenare di colori e di luci, che diverranno stilizzati elementi di color locale nel progredire del moto romantico, ma che in questa prima ricerca di una più concreta e viva e limpida forma ci dà

Digitized by Google

quell'inatteso piacere di una scoperta pittoresca, di tutto quel « mauvais goût avec ses bonnes fortunes, avec son clinquant, qui peut être de l'or, avec ses grains de verre, qui risquent d'être des diamants », che con attenta passione Théophile Gauthier inseguiva nella dimenticata ed incompresa poesia dei suoi *Grotesques*: i quali a lor volta, erano proprio quelli che nel secolo XVII avevano sentito più di ogni altro l'influsso della Spagna.

Avevano già raccolta l'irruente esuberanza della leggenda poetica, i pochi romances del Cid, della *Bibliothèque des Romans*, in cui l'intima poetica forza dell'originale si smemora quasi nella grazia un po'*fade* del marotismo settecentesco: maniera quasi del tutto accettata, anni dopo, da Creuzé de Lesser, che le ricche armonie di quadri troppo violenti e di scene troppo realistiche, fasciava di forme quasi comiche nella dissonanza della loro natura. Tuttavia, forse, per mezzo di esse, Victor Hugo venne per la prima volta a contatto con i vecchi romances che della poesia e del dramma spagnuolo sono le remote scaturigini, e per giungere più tardi all'esaltazione epica della figura del Cid, quale nei poemi della Spagna nella *Légende des siècles*, pensò forse assai presto di riprendere il tentativo di C. de Lesser, non sdegnandone, sia pure una volta, le forme blande e trasognate[1]. Ma quel che più importa, proprio alla traduzione della *Bibliothèque des Romans* appartenevano quei nove romances che sotto il titolo di *Romantische Geschichte des Cid* apparivano tradotti nel *Neuer Teutscher Merkur* di Wieland del febbraio 1792, e a cui Herder, il già noto ricercatore di poesia folkloristica nelle *Stimmen der Völker* (in: *Liedern* del 1777-8) e precursore di Robert Southey, stendeva amorosamente la sua caritatevole mano di erudito e di artista, avendo assai famigliare la lingua spagnuola studiata nel 1777 sotto Bertuch. Tradusse cioè quello che aveva creato l'ignoto autore francese, forse il Couchut, postosi sulla via dell'ispanismo, dopo un Duperron de Castera e un Linguet, quando nel 1783

---

[1] Cfr. l'*Odéide* di Creuzé de Lesser:

Et Chimène qui rougissait
En eut tout plein sa gorgerette.

e: *Legende des siècles - Souvenir de Chimène.*

L'évêque avait sa barrette.
On marchait sur des tapis;
Chimène eut sa gorgerette
Pleine de fleurs et d'épis.

Digitized by Google

aveva adattato il brutale personaggio del poema e della *Cronica rimada,* l'ancor più violento del *Romancero,* al gusto settecentesco: benchè poi all'apparire dell'opera *Der Cid. Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen von Bivar, nach spanischen Romanzen,* nessuno si accorgesse che si trattava proprio del Cid, creato dal pensiero francese del s. XVIII, tranne la diversità di pochi dettagli, la maggior brevità e drammaticità di qualche scena, qualche nota più realistica e vigorosa, e qualche malinconico tratto nella figura dell'eroe, talora quasi protagonista dello *Sturm und Drang,* come il Cid di Mariana, messo in scena dallo *Stürmer* Klinger, sotto il nome di Simson Grisaldo (1776). Ancora fino ad oggi la leggenda bella ed esotica rivive nei teatri francesi [1] imponendo il suo più profondo indefinibile fascino al disopra di rielaborazioni classiche o romantiche; ma di cui è ben più comprensibile la fortuna che gode nella Spagna, che sente in quella ghermito e racchiuso un suo appassionato ricordo. Mentre in Italia se ne rifletteva un'immagine, oltre che nei rifacimenti, reimpressioni e versioni numerose, da quella di un Accademico Involto di Torino, del 1656, attraverso la pseudonima di G. A. Zanotti (1691) a quella di G. Carcano, in quel troppo vecchio romancero del Cid in versi sciolti, che Pietro Monti, fedele all'esempio del Berchet, traduceva all'inizio della campagna romantica, pubblicandolo nel 1838 contemporaneamente ad una antologia calderoniana. Interessamento a cui i poeti tedeschi rispondono con una serie di traduzioni e adattamenti, da quello di G. Greiflinger (Hamburg 1650) attraverso quello di Isaac Glanz (1665), Gottfried Langen (1699), Niemeyer (1810), Benzel-Sternau (1811), l'imitazione parziale di C. von Ortlep (Leipzig 1828), al più recente dramma (1896) *Ehre und Liebe* di F. Wehl, che tutti presero a modello la tragicommedia francese con una maggiore o minore fedeltà.

Ma nell'accostarci di nuovo alla commedia romantica di Castro e alla sua imitazione, non si può non dire ancora una volta, che, senza negare il pregio di questa, solo l'altra può affascinare noi venuti dopo il romanticismo: il che va inteso come un più intenso atto di amore verso la poesia magnifica fino dalle sue origini, in cui l'anima spagnuola ha saputo estrinsecare tutta se stessa; dove, attraverso l'intrico delle scene numerose e degli avvenimenti strani, quasi per trasparenza l'intima fiamma ne rivela le fibre più sottili, significandone l'armonia:

---

[1] Cfr. É. Gros, art. cit.

Digitized by Google

così che nella sua compiutezza evoca il pensiero di un miracolo. Pure è realtà che diversamente si atteggia nella trasformazione di Corneille, come volta a volta fra le grazie invecchiate settecentesche e le iridescenze romantiche: e dove il pensiero limpido, tutto cose ed immagini, si offusca, la parola ricca e sonante e capace di esercitare l'immediato incanto si abbuia nell'espressione generica, o si turba nella preziosità dissonante. Infatti troppo di rado di fronte al lirismo straniero, benchè assai frequente in confronto alla futura maniera, Corneille sa qui ritmare precisa e rapida l'idea, allontanando poi sdegnosamente quelle forme troppo ruvide, quegli episodi troppo castigliani che non potevano accettarsi da un pubblico non preparato prima dalla leggenda e dalla tradizione. Ma nonostante le limitazioni imposte all'ampia materia nel cribrarla attraverso il classicismo, pure essa non seppe costringersi nei limiti delle unità: e per questo è possibile distinguere gli episodi varî, separati nella loro più materiale espressione, ma legati da un ritmo segreto: così che l'unica tragedia raccoglie in sè più tragedie.

La pratica molto larga delle unità aristoteliche, quale è osservata nella tragicommedia francese, benchè sorta in reazione alle vecchie frondosità, consente dunque, nel caso di un'analisi, di abbandonare l'ordine dato e scindere gli atti e avvicinare le scene dominate da uno stesso ed unico pensiero: il quale procedimento è il più adatto ai fini di una valutazione stilistica, in quanto permette di farci un'idea chiara dell'intima struttura della rielaborazione francese, su un fondo eroico e cavalleresco o su un fondo amoroso e casistico. Onde l'idea centrale privata dei suoi elementi troppo locali è incastonata in un ambiente poetico di sapore contemporaneo: il che, nell'un caso, ci porta direttamente al mondo di quel Cirano de Bergerac, che per la famosa avventura della porta di Nesle, ricordava a Théophile Gauthier proprio il vecchio Cid Campeador; e nell'altro, a quello delle *ruelles*, in quanto il lirismo delle prime battute delle scene d'amore si esaspera nelle *pointes* e nelle sottigliezze preziose. Distinzione che ha un valore soltanto estrinseco e metodico trattandosi dei due aspetti dell'unico fenomeno: secentismo, considerato come aspirazione all'eroico e tendenza al preziosismo, che in alcuni eroi della Fronda fu vita realmente vissuta, come nel grande Condé, di cui racconta M.lle de Scudéry che « le désir de la gloire ne l'empêchoit pas de sentir la douleur de la séparation, et il ne pouvoit dire adieu a M.lle de Vigean, qu'il ne répandît des larmes ».

Digitized by Google

Relegati così, dietro le quinte, come troppo ingombranti, tutti i particolari della nomina di D. Diego a governatore dell'Infante ereditario, nella scena IV dell'atto primo (le precedenti contengono i dialoghi dell'Infanta e di Chimène con le rispettive confidenti), con fare deciso e superbo, il conte si fa avanti a schiaffeggiare di una prima *bofetada,* il vecchio D. Diego, con la forza dell'alessandrino sonoro:

Enfin vous l'importez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'étoit dû qu'à moi.

quando nel dramma spagnuolo con poca gagliardia e con ironia ancor meno accettabile aveva sospirato nel ritmo esitante:

Sí, merece: y más agora
que á ser contigo ha llegado
preferido á mi valor
tan á costa de mi agravio.

e al cui vigore appassionato, D. Diego trasformato da Corneille in un vecchio decrepito, impotente all'azione ed al pensiero, inchinevole e supplice, per tagliar corto allo sdegno, opponeva una timida domanda, sollecitando come un onore:

Joignons d'un sacré noeud ma maison à la vôtre:
Vous n'avez qu'une fille, et moi je n'ai qu'un fils;
Leur hymen nous peut rendre à jamais plus qu'amis:
Faites-nous cette grâce, et l'acceptez pour gendre.

a cui, severamente e sprezzantemente il conte dichiarava in risposta:

A des partis plus hauts ce beau fils doit prétendre:
Et le nouvel éclat de votre dignité
Lui doit enfler le coeur d'une autre vanité.

con puntigliosa negazione ironica accettando anche un particolare di intima vita famigliare per reprimere l'orgoglio di quegli che gli è stato preferito, il che manca nella più rude e violenta scena spagnuola, dove l'orgoglio colpito non si libera in un ripicco meschino prendendo come pretesto un avvenimento a sè estraneo, ma di se stesso si alimenta ed in sè si risolve. Ma pure nel progresso della scena una classica *enflure* prendendogli la mano, gli suggerisce un discorso intessuto di nobili frasi sonanti, dall'ampio respiro, ma di cui sciaguratamente, un

Digitized by Google

métier de Mars tanto evidente quanto inopportuno, sta a segnalarci la ricercatezza laboriosa:

Montrez-lui comme il faut régir une province,
Faire trembler partout les peuples sous sa loi,
Remplir les bons d'amour, et les méchants d'effroi.
Joignez à ces vertus celles d'un capitaine:
Montrez-lui comme il faut s'endurcir à la peine,
Dans le métier de Mars se rendre sans égal,
Passer les jours entiers et les nuits à cheval,
Reposer tout armé, forcer une muraille,
Et ne devoir qu'à soi le gain d'une bataille.
Instruisez-le d'exemple, et rendez-le parfait,
Expliquant à ses yeux vos leçons par l'effet.

prodigio di congegno e di cesellatura di fronte all'eloquente semplicità di certe determinazioni realistiche dell'originale:

Y quando al Príncipe enseñe
lo que entre exercicios varios
deve hazer un Cavallero
en las Plaças y en los Campos,
¿ podrá, para dalle exemplo,
como yo mil vezes hago,
hazer una lança astillas,
desalentando un cavallo?

Continua D. Diego con un bel linguaggio cortigiano, trascelto e solenne, ma in tono pedante e ciarlatanesco:

Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie.
Là, dans un long tissu de belles actions,
Il verra comme il faut dompter des nations,
Attaquer une place, ordonner une armée,
Et sur de grands exploits bâtir sa renommée.

dove l'esagerata sostenutezza dell'ultimo verso, troppo grandiosamente pensato, può forse suscitare un irriverente sorriso; mentre animato da un palpito profondo, il periodare affannoso del testo spagnuolo si inseguiva veloce nella dignitosa giustificazione, nata dall'intimo dramma di cui solo il contorno possiede la rielaborazione francese:

Que estoy caduco confieso,
que el tiempo, en fin, puede tanto.
Mas caducando, durmiendo,
feneciendo, delirando,
¡ puedo, puedo enseñar yo
lo que muchos ignoraron!

Digitized by Google

Que si es verdad que se muere
qual se bive, agonizando,
para bivir daré exemplos,
y valor para imitallos.
Si ya me faltan las fuerças
para con pies y con braços
hazer de lanças astillas
y desalentar cavallos,
de mis hazañas escritas
daré al Principe un traslado,
y aprenderá en lo que hize
si no aprende en lo que hago.

Troppo oltre continua, al di là dei limiti del suo modello, l'aspra tenzone verbale: di fronte alla primitiva, severa concisione in cui l'appassionato tormento aveva affiorato tra le ben annodate semplici frasi, in un atteggiamento di guasconi s'incalzano ora i due cortigiani secenteschi in una situazione che troppo oltre si distende. E rimanendo in quella stessa sfera d'interessi spirituali, onde ancora dice D. Gomès, cominciando la nuova invettiva con fare sentenzioso e contenuto:

Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir;
Un prince dans un livre aprend mal son devoir.

dove l'insulto rovente:

Et qu'a fait après tout ce grand nombre d'annes,
Que ne puisse égaler une de mes journées?
Si vous fûtes vaillant, je le suis aujourd'hui:
Et ce bras du royaume est le plus ferme appui.

esprime dall'intimo orgoglio il verso sonoramente concreto, animato da un afflato eroico:

Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille:
Mon nom sert de rempart à toute la Castille.

cui D. Diego risponde con una bonomia accomodante:

Je le sais: vour servez bien le Roi:
Je vous ai vu combattre et commander sous moi.
Quand l'âge dans mes nerfs a fait couler sa glace,
Votre rare valeur a bien rempli ma place;
Enfin, pour épargner les discours superflus,
Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus.
Vous voyez toutefois qu'en cette concurrence
Un monarque entre nous met quelque différence.

dove il terzo verso è il diffuso travestimento prezioso del castigliano:

Que estoy caduco confieso
que el tiempo, en fin, puede tanto.

Digitized by Google

e la *politesse* suggerisce quel *discours superflus* e quella *concurrence,* con cui si vorrebbe blandire l'ira dell'avversario, il dialogo si fa più serrato e più audace, e dal confronto di esso coi meno numerosi versi dell'originale, si staccano nel libero giuoco di forze le opposte figure, cui la passione fa dimenticare il decoro: dove nell'oratoria concitata scompaiono le brevi frasi spezzate (rotte da un disperato impotente richiamo del re) e di cui l'ira armava torbida più umani avversari: per cui il vecchio D. Diego dall'eroico passato, il men vecchio conte cui ferve nel sangue l'audacia, eccedendo nel vanto disperato, si insultano come cortigiani delusi nelle loro mene segrete.

Ancor meno poeticamente riuscita, ma assurda e grottesca termina la scena, concretandosi nella situazione non affatto permeata dall'intimo dramma, in cui con una fredda ironia incompatibile con l'atto brutale, il conte domanda all'umiliato avversario:

Et que penses-tu faire avec tant de foiblesse?

che rassegnato risponde allo scherno, e più in tono di meraviglia, che di bruciante amarezza:

O Dieu! ma force usée en ce besoin me laisse!

dove la stessa umiltà delle parole tradisce un poco eroico pensiero; e reclinata la bianca testa oltraggiata, ascolta paziente l'ultimo insulto che in tono autoritario non gli risparmia D. Gomès, nell'allontanarsi con gesto solenne e con la nobiltà di un classico personaggio che si riordini le pieghe della toga scomposta dall'enfasi:

Adieu: fais lire au Prince, en dépit de l'envie,
Pour son instruction, l'histoire de ta vie:
D'un insolent discours ce juste châtiment
Ne lui servira pas d'un petit ornement.

Versi però in cui la nobiltà del tono e l'ironia e l'insolenza delle parole raggiunge un effetto umoristico, che la mirabile inettitudine di Tronchin a comprendere Corneille (ed in ciò era rappresentante fedele del secolo XVIII) seppe ripetere con una incredibile aberrazione di ridicolo:

Adieu. Fais lire au prince, en dépit de l'envie
Pour fixer ses devoirs, l'histoire de ta vie.
D'un insultant discours, cette punition
Sera peut-être utile à son instruction.

Digitized by Google

Si conchiude così l'episodio senza l'interporsi del re, dinanzi al quale invece Guillén de Castro aveva fatto piegare umilmente anche la fierezza indomata del conte Loçano, in virtù dell'immensa forza morale esercitata dai sovrani di Castiglia; un buon re da leggenda, un re forse *à la barbe fleurie,* semplice e bonario, che non sa intervenire diversamente in quell'urto violento che con affannose esclamazioni, dicendo desolatamente, appena rimasto solo con i due consiglieri:

¡ Loco estoy !
. . . . . .
¿ Qué haré, amigos ?
¿ Prenderé al Conde Loçano ?

in quello stesso atteggiamento di debolezza incerta e di fiabesca poesia, con cui appare in uno dei *romances* più belli del ciclo, quando a Ximena che il giorno dei Re gli domandava come dono:

Aquel que mató á mi padre
dámelo tú, por igual.

scrollando la testa, poichè non capiva il mistero di un cuore di donna, sentenziava in risposta:

Siempre he oído decir
y agora veo que es verdad
que el seso de las mugeres
que no era natural.

Ma l'ansiosa violenza si placa: chè nel lungo esclamare di D. Diego, chè questo e non altro è il monologo della scena V, si cela sotto il tono aggressivo un lamento che si accora ascoltandosi, materiato di una gran sete di vendetta e di un immenso anelito verso un così lontano passato eroico: la retorica classica foggia il pensiero nelle esclamazioni e nelle interrogazioni intrecciantisi, lo distende nel verso che ampiamente si snoda, lo ribatte nella ripetizione.

Il raffronto stesso fra il numero dei versi della scena francese e dell'episodio spagnuolo, ventiquattro di fronte a settantuno, è un indice chiaro della scelta precisa operata da Corneille sul libero esemplare, e per cui i pochi tratti realistici raccolti pianamente, senza ordine alcuno, nel folto spesseggiare del modello, sono di un realismo così seletto da far tutt'uno con il classicismo; sì che non ostante quella

Digitized by Google

più generale impressione di similarità che la lettura dei due testi produce, è difficile segnalare quale sia il verso o la battuta che più direttamente abbia impressionato il poeta francese, servendo come nucleo alla sua profondamente soggettiva rielaborazione. Così mentre del verso iniziale

O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!

si ritrova la forma originaria in un verso dal taglio netto e sobrio:

¡ Cielos ! Peno, muero, rabio!...

per stabilire un precedente al pensiero espresso nei versi che seguono:

N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?
. . . . . .
O cruel souvenir de ma gloire passée!
Oeuvre de tant de jours en un jour effacée!

bisogna quasi raccogliere nell'ombra che più concrete immagini ed evocazioni gettano d'intorno, due versi quasi singhiozzati:

¡ Oh ! caduca edad cansada !
. . . . . .
¡ Ah, Tiempo ingrato ! ¿ qué has hecho !

di cui quasi ogni parola si espande in un intero verso alessandrino. Ed è il solo motivo lirico, che, pur trasformato, persiste riconoscibile: chè altre ingenue e pur tanto sentite evocazioni per la loro impronta spiccatamente castigliana o in generale, più realistica, sono insofferenti di una nuova forma più classica: perciò nessun ricordo è conservato di quel *báculo* di forma così strettamente feudale che si era spezzato sotto il metaforico peso dell'affronto (si noti il preziosismo). nè della leggenda dei sette Infanti, che furono vendicati da Mudarra. Mentre quelle immagini quasi plastiche nella sapiente concretezza, a cui D. Diego si viene atteggiando quando ha stretto nella mano la vecchia spada invincibile:

Esto ¿ es blandir ó temblar ?
pulso tengo todavia ;
aún yerve mi sangre fria,
que tiene fuego el pesar.
Bien me puedo aventurar ;
mas ¡ ay cielo ! engaño es,
que qualquier tajo ó revés
me lleva tras sí la espada,
bien en mi mano apretada,
y mal segura en mis pies.

Digitized by Google

Ya me parece de plomo,
ya mi fuerça desfalleçe,
ya caygo, ya me parece
que tiene á la punta el pomo.
Pues ¿ qué he de hazer? ¿ Cómo, cómo,
con qué, con qué confiança
daré paso á mi esperança,
quando funda el pensamiento
sobre tan flaco cimiento
tan importante vengança?

in parte si rispecchiano, benchè lontane e confuse, in quattro versi superbamente dignitosi, ma oltremodo pesanti ed immoti nelle enfatiche ripetizioni, se confrontati con i primi, nitidi e svelti, e quasi sollevati dalla forza stessa dell'ansia:

Mon bras, qu'avec respect toute l'Espagne admire,
Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,
Tant de fois affermi le trône de son roi,
Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi?

In parte; chè la duplice evocazione, della debolezza senile che ha cancellato il vigore delle membra e della spada (classicamente: *fer*) inutile alla vendetta, che si erano suggellate in un'unica forma armoniosa, si distaccano per amore di una più limpida chiarezza, e la seconda si esprime nel rammarico degli ultimi versi:

Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense,
M'as servi de parade, et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains,
Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

che pure richiamano un'altra *décima* castigliana:

. . . . . .
¡ Perdonad, valiente espada!
y estad desnuda, y colgada,
que no he de embaynaros, no!
Que pues mi vida acabó
donde mi afrenta comiença,
teniéndoos á la vergüença,
diréys la que tengo yo.

e si conchiude in un sentimento di attesa:

Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

identico a quello di Diego Laínez, che però seppe colorire la sua speranza di un richiamo affettuoso:

¡ Desvanéceme la pena!
Mis hijos quiero llamar.

Digitized by Google

Ma tutto il compianto è intriso di lagrime fredde; perchè non può sgorgare dallo spasimo più sincero quel ricordo insistente della nuova dignità, causa prima della contesa, su cui D. Diego quasi s'indugia con malcelata compiacenza:

O cruel souvenir de ma gloire passée!
Oeuvre de tant de jours en un jour effacée!
Nouvelle dignité, fatale à mon bonheur!
Précipice élevé d'où tombe mon honneur!
Faut-il de votre éclat voir triompher le Comte,
Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte?

e quel classicamente apostrofare l'assente offensore con una suprema dignità di gesto:

Comte, sois de mon prince à présent gouverneur;
Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur,
Et ton jaloux orgueil, par cet affront insigne,
Malgré le choix du Roi, m'en a su rendre indigne.

bene tradisce la rielaborazione volontaria di una esclamazione liberamente fiorita in una scena precedente delle *Mocedades* (vv. 252-65), alla presenza del re e dei due consiglieri:

Llamalde, llamad al Conde,
que venga á exercer el cargo
de Ayo de vuestro hijo,
que podrá más bien honrallo;
pues que yo sin honra quedo,
y él lleva, altivo y gallardo,
añadido al que tenía
el honor que me ha quitado.
Y yo me iré, si es que puedo,
tropeçando en cada paso
con la carga de la afrenta
sobre el peso de los años,
donde mis agravios llore
hasta vengar mis agravios.

e sta alla nuova costruzione classica, come un fregio barocco in cui l'atteggiamento di un cortigiano ossequiente si sovrapponga al libero atteggiamento umano.

Eliminata la prova violenta di sapore epico, per cui Diego Laínez aveva cercato tra i figli il suo vendicatore, la scena si apre con l'impeto di un grido: chiede il vecchio con audacia disperata:

Rodrigue, as-tu du coeur?

risponde il figlio in un tono calmo, che dissona dal pensiero energico e veemente:

Tout autre que mon père
L'éprouveroit sur l'heure.

Digitized by Google

che per essere tanto inopportuno accusa lo sforzo dell'imitazione di quei pochi versi castigliani che l'istinto classico devasta delle parole dure e precise:

¡ Padre ! ¡ Soltad en mal hora !
¡ Soltad, padre, en hora mala !
¡ Si no fuérades mi padre
diéraos una bofetada !...

mentre la tenerezza e l'orgoglio si assommano nell'ansioso esclamare del padre:

Agréable colère!
Digne ressentiment à ma douleur bien doux!
Je reconnois mon sang à ce noble courroux;
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte.
Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte;
Viens me venger.

Versi di cui i tre primi facilmente si possono ricondurre alle forme originali:

¡ Esse sentimiento adoro,
essa cólera me agrada,
essa braveza bendigo !

mentre il quarto compone e costringe il pensiero che si rafforzava in sei versi ed è qui mutilato dell'immagine accesa e dei nomi sfoggiati con compiacimento segreto:

¡ Essa sangre alborotada
que ya en tus venas rebienta,
que ya por tus ojos salta,
es la que me dió Castilla,
y la que te di heredada
de Laín Calvo, y de Nuño....

e gli ultimi due sono un nitido adattamento classico ed enfatico di altri castigliani:

¡ Rodrigo, dame los braços !
¡ Hijo, esfuerça mi esperança.

Digitized by Google

Nello stesso tono D. Diego comincia la sobria confessione dell'oltraggio, per cui, servendosi di espedienti classici, accogliendo le perifrasi, situando le parole più ricche di contenuto in una posizione iniziale, prolungando il suono di altre con pause sapienti, incalzando spietato nell'esortare, perchè il cuore del figlio si gonfi di vendetta ancor prima che di amore e di ricordi, e per questo anche trattenendo il nome odiato come sospeso su tanta ansia inconsapevole, vuole prevenire con arte grande e rara una parola o anche solo un moto di negazione o di smarrimento nell'eroe giovinetto, su cui tiene fisso l'occhio attento e indagatore. Onde il semplice raccontare di chi si confida, si allunga, si appesantisce, si infoltisce di motivi classici, si dilata in particolari:

D'un affront si cruel
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel:
D'un soúfflet. L'insolent en eût perdu la vie;
Mais mon âge a trompé ma généreuse envie;
Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir,
Je le remets au tien pour venger et punir.
Va contre un arrogant éprouver ton courage:
Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage;
Meurs ou tue. Au surplus, pour ne te point flatter,
Je te donne à combattre un homme à redouter:
Je l'ai vu, tout couvert de sang et de poussière,
Porter partout l'effroi dans une armée entière.
J'ai vu par sa valeur cent escadrons rompus;
Et, pour t'en dire encor quelque chose de plus,
Plus que brave soldat, plus que grand capitaine,
C'est....

D. Rodrigue. De grâce, achevez.
D. Diègue. Le père de Chimène.
D. Rodrigue. Le....
D. Diègue. Ne réplique point....

Intrico complicato nel quale traspare la fiamma di un impetuoso verso castigliano:

que sangre sola
quita semejants manchas!...

Digitized by Google

di cui il termine troppo comune: *manchas* è tuttavia sostituito dal più nobile: *outrage,* e dove i sobri tratti che caratterizzano il nemico:

poderoso es el contrario,
y en Palacio y en campaña
su parecer el primero,
y suya la mejor lança.

si irrigidiscono in un disegno classico di convenzione; e al sommo dell'attesa è lasciato cadere il nome che nell'umanissima commedia con un balbettamento, già nel principio, traboccava:

el Conde.... el Conde de Orgaz....
esse á quien Loçano llaman!

E al monosillabo che Rodrigo lascia quasi affondare nel silenzio improvviso creato dalla sua meraviglia, riprende, senza alcuno di quei cambiamenti di registro che si alternavano nel racconto di Diego Laínez, il suo fraseggiare incisivo ed enfatico, fuori di ogni imitazione: e si capisce perchè:

Ne réplique point, je connois ton amour;
Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.
Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense.
Enfin, tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance:
Je ne te dis plus rien. Venge-moi, venge-toi;
Montre-toi digne fils d'un père tel que moi:
Accablé des malheurs où le destin me range,
Je vais les déplore: va, cours, vole, et nous venge[1].

ed in cui pone le basi del contrasto sul quale posa il dramma: breve episodio poetico in cui un preciso e rapido verso castigliano: *Aquí ofensa, allí espada* perde il suo balenare d'acciaio nella perifrasi: *Enfin, tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance,* e dove è accolto quel neologismo: *offenseur* che spiacque a Scudéry e fu timidamente difeso da Jean Chapelain; e quel timido *No tengo más que dezirte* si deforma nell'imperioso *Je ne te dis plus rien* dove è forse da sot-

[1] Di quest'ultima progressione si risovviene Elvire ne *La fille du Cid* di C. Delavigne, quando scongiura A. Fanès di andare a combattere e difendere Rodrigo (III, 6) « ....Allez, courez, volez ».

Digitized by Google

tintendere un verbo di volontà; mentre le ultime parole pronunciate pianamente e così grevi d'angoscia

y voy á llorar afrentas
mientras tú tomas vengança.

prendono attraverso la sostenutezza corneliana di quel *déplorer* una colorazione un po' barocca, per il contrasto fra il semplice pensiero e la forma solenne e dignitosa il primo verso, per la retorica e ben ritmata *gradatio* il secondo.

Scevro ancora di complicazioni casistiche, si agita il problema dell'onore cavalleresco nella scena fra il conte e D. Arias (II, I), in cui con un accento più forte s'indugiano motivi castigliani. La brevità superba delle parole del conte:

Confieso que fué locura
mas no la quiero emendar

si sommerge all'inizio della scena nella elaborazione, manierata nel suo ritmo compiuto:

Qu'aux volontés du Roi ce grand courage cède:
Il y prend grande part, et son coeur irrité
Agira contre vous de pleine autorité.
Aussi vous n'avez point de valable défense:
Le rang de l'offensé, la grandeur de l'offense,
Demandent des devoirs et des submissions
Qui passent le commun des satisfactions.

in cui i due versi originari di Peransules:

Querrálo el Rey remediar
con su prudencia y cordura.

non solo si dilatano enormemente, ma perduto l'accento semplice e confidenziale, ne assumono uno di volontà senza limiti, onde l'immagine lieve del re prudente e saggio, che attonito e rattristato vuol ricomporre il contrasto, si rinnova nell'atteggiamento autoritario, forte della sua *pleine autorité*, e l'incredulità del conte: *Qué ha de hazer?* che è appunto quello di un grande di Spagna, forte dei suoi privilegi e della nobiltà non inferiore a quella dello stesso sovrano

Digitized by Google

(si pensi al Don Tello di *El mejor alcalde es el Rey*) si disperde nella formula d'omaggio, comune ai cortigiani del re di Francia:

Le roi peut à son gré disposer de ma vie.

La semplice obiezione di Peransules:

Es tu condición estraña.

diviene una severa ingiunzione di obbedienza:

De trop d'emportement votre faute est suivie.
Le Roi vous aime encore; apaisez son courroux.
Il a dit: « Je le veux »; désobéirez - vous?

e la risposta breve del conte:

Tengo condición de honrado.

che affiora dall'unica preoccupazione dell'onore, non può riconoscersi nel conscio disobbedire del vanaglorioso D. Gomès:

Monsieur, pour conserver tout ce que j'ai d'estime,
Désobéir un peu n'est pas un si grand crime;
Et, quelque grand qu'il soit, mes services présents
Pour le faire abolir sont plus que suffisants.

che sostituisce alla profondità dell'onore, l'esteriorità di un puntiglio, con un atteggiamento di *matamore,* per cui nella replica a un'esitante osservazione dell'altro:

¿ has de querer — perderte?
Vous vous perdrez, Monsieur, sur cette confiance

di fronte alla forma castigliana:

¿ Perderme? No.
que los hombres eomo yo
tienen mucho que perder,
y ha de perderse Castilla
antes que yo.

accentua lievemente il senso del proprio valore:

Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.
Que toute sa grandeur s'arme pour mon supplice,
Tout l'État périra s'il faut que je périsse.

Digitized by Google

ed ancor più l'ostile indifferenza per il potere del sovrano:

D'un sceptre qui sans moi tomberoit de sa main.
Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne,
Et ma tête en tombant feroit choir sa couronne.

il che è un tocco nuovo, senza precedenti in quella letteratura che nella *Estrella de Sevilla* di Lope, e nel *Debajo del Rey ninguno* di Francisco de Rojas, aveva presentato l'effettiva celebrazione dell'assolutismo regale, ed allusioni chiarissime per tutta l'ampia sua produzione drammatica; così che ne *La piedad en la justicia* dello stesso Castro, si diceva:

Que hasta la misma injusticia
Alaban si el Rey la hace.

Basti per ora confrontare questa scena di Corneille a quella delle *Mocedades* in cui davanti al re, si discolpava umilmente dell'atto violento (vv. 234-247):

Y perdónale esta vez
á esta espada y á esta mano
el perderte aquí el respeto,
pues tantas y en tantos años
fué apoyo de tu corona,
caudillo de tus soldados,
defendiendo tus fronteras,
y vengando tus agravios.
Considera que no es bien
que prendan los Reyes sabios
á los hombres como yo,
que son de los Reyes manos,
alas de su pensamiento,
y coraçón de su estado.

dove se già parlava de *los hombres como yo* lo faceva con una fierezza semplice, che più non è dato ritrovare fra le pieghe di quella pur identica frase: *un homme tel que moi*, più ardita e volitiva, degna di un eroe della Fronda. E tanto è vero che egli è del tempo di Corneille, che nel finale della scena è perfino un po' giansenista e un po' stoico alla Du Vair:

Qui ne craint point la mort ne craint point les menaces.
J'ai le coeur au-dessus des plus fières disgrâces;
Et l'on peut me réduire à vivre sans bonheur,
Mais non pas me résoudre à vivre sans honneur.

Di più, ammette copertamente l'imperiosa necessità del duello in quel verso allusivo a una composizione pacifica del dissidio per l'intervento del re:

.... je ne puis du tout consentir à ma honte.

Digitized by Google

cioè: se capitasse mai questo:

havremos los dos quedado,
él, con honor remendado,
y yo, con honor perdido.
. . . . . .
que el remiendo en le honor
ha de ser del mismo paño.
. . . . . .
. . . . . .
si sangre ll'amé á su cara,
saque sangre de mi pecho.

per poi dichiarare con un eccessivo atto di fede:

que manos tendré y espada
para defenderme dél.

vale a dire:

Nous verrons donc par là Don Diègue satisfait.

opportunità, che benchè sia poi negata dal re D. Fernando (IV, 5), come si ritrova in una variante opportunamente corretta:

Ces satisfactions n'apaisent point une âme:
Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame,
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Est de perdre d'honneur deux hommes au lieu d'un.

sarà poi riaffermata nel *Don Sanche d'Aragon* (II, I), ormai essendo lontano il tempo di Richelieu:

On ne s'en dédit point sans quelque ignominie,
Et l'honneur aux grands coeurs est plus cher que la vie.

Un ritmo appassionato domina gli inizi della scena seguente (II, 2), dove ogni parola è una cosa viva e palpitante e dolorosa: ed ognuna risale al testo di Castro:

D. Rodrigue. A moi, comte, deux mots.
Le comte. Parle.
D. Rodrigue. Ote-moi d'un doute.
Connois-tu bien Don Diègue?
Le comte. Oui.
D. Rodrigue. Parlons bas; écoute.
Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? Le sais-tu?
Le comte. Peut-être.
D. Rodrigue. Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? Le sais-tu?

Digitized by Google

Le comte. Que m'importe?
Rodrigo. ¿Conde?
Conde. ¿Quién es?
Rodrigo. A esta parte
quiero dezirte quién soy.
. . . . . .
Conde. ¿Qué me quieres?
Rodrigo. Quiero hablarte.
Aquel viejo, que está allí
¿sabes quién es?
Conde. Ya lo sé.
¿Por qué lo dizes?
Rodrigo. ¿Por qué?
Habla bajo, escucha.
Conde. Di.
Rodrigo. ¿No sabes que fué despojo
de honra y valor?
Conde. Sí, sería.
Rodrigo. Y ¿que es sangre suya y mía
la que yo tengo en el ojo?
¿Sabes?
Conde. Y el sabello (acorta
razones), ¿qué ha de importar?
Rodrigo. Si vamos á otro lugar,
sabrás lo mucho que importa.

anzi vi è perfino accettata quell'immagine che ha il bagliore di una fiamma (vv. 402-3) e che per la sua propria e concretissima vita doveva essere legittimamente sdegnata in un rifacimento classico, come infatti la disdegnò l'Accademia, mentre più tardi, senza preoccuparsi della sua provenienza, la riabilitava il feticismo classico di La Harpe.

Ma nel proseguimento del dialogo, l'imitazione è rifatta molto più libera: l'impeto del grido che sembrava domandare in risposta più che la parola, si affievolisce, si smarrisce, anzi, entro le linee composte della *bienséance,* e persino un intero verso o una frase castigliana si ritrae nella brevità tagliente di un aggettivo ben classico: D. Gomès, da brutale cavaliere dell'XI secolo si fa dignitoso aristocratico, uno di quei cavalieri alla Bergerac, che sorridendo sapevano uccidere; per questo le sue parole sono rifatte nuove dalla meraviglia e dalla

Digitized by Google

compiacenza che gli crea la giovinezza audace e il perfetto senso d'onore dell'avversario, quando esclama:

Te mesurer à moi! qui t'a rendu si vain,
Toi qu'on n'a jamais vu les armes à la main?

ove risale un po' vagamente allo spagnuolo:

Quita, rapaz; ¿puede ser?
Vete, novel Cavallero,
vete, y aprende primero
á pelear y á vencer

ed ancor più nella replica all'atto di fede di Rodrigo:

Mes pareils à deux fois ne se font point connoître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

che ricorda lontanamente:

En tí quiero començar
á pelear, y aprender.

ma è in più animato da un soffio di eroismo, ed anche si accompagna ad una cortese celebrazione del valore di lui:

.... tout autre que moi
Au seul bruit de ton nom pourroit trembler d'effroi.
Les palmes dont je vois ta tête si couverte
Semblent porter écrit le destin de ma perte.
J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur;
Mais j'aurai trop de force, ayant assez de coeur.
A qui venge son père il n'est rien impossible.
Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.

dove di classico non c'è soltanto la *politesse* delle maniere, ma anche l'immagine un po' secentista nella sua sovrabbondanza, la figura retorica che le tien dietro, ed un certo tono sentenzioso. Sì che fra tanta artificiosità, di una magnifica strofe spagnuola:

Y mi espada mal regida
te dirá en mi braço diestro,
que el coraçón es maestro
desta ciencia no aprendida.

Digitized by Google

i due primi versi si accentuano e si concretano nel classico:

J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur.

e il vigore dei due seguenti si affievolisce nella generalità e nell'amplificazione dell'alessandrino:

Mais j'aurai trop de force, ayant assez de coeur.

mentre la ricca passione di quel

y verás si sé vencer,
veré si sabes matar.

si avvilisce nella concessione cortese e nella ricercata allitterazione dell'ultimo verso:

Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.

Replica, questa del conte, dove domina una tenerezza dolce e pensosa, e in cui con un realismo discreto, ma pur così eloquente, concreta, per l'unica volta, le immagini dei suoi sogni paterni che non si potranno più attuare. Al primo episodio lirico, in cui il ricordo di Chimène è evocato quasi a dissuadere dall'impresa rischiosa, ne segue un altro di intonazione più generale, per cui si rispecchiano, attraverso una bonarietà cortese, i motivi castigliani:

J'admire ton courage, et je plains ta jeunesse.
Ne cherche point à faire un coup d'essai fatal;
Dispense ma valeur d'un combat inégal;
Trop peu d'honneur pour moi suivroit cette victoire;
A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire;
On te croiroit tonjours abattu sans effort,
Et j'aurois seulement le regret de ta mort.

dove se il primo verso, esattamente suddivide negli emistichi quello stato d'animo bilanciato fra ammirazione e pietà, ignoto alla ruvidezza del conte Loçano, il secondo, pietosamente suasivo, è proprio la forma polita di una quartina:

Dexa agora tus agravios,
porque nunca acierta bien
venganças con sangre quien
tiene la leche en los labios.

Digitized by Google

di cui la forma verbale imperativa *dexa,* si mitiga in perifrastica: *ne cherche point,* l'immagine truculenta s'impallidisce e si leviga nell'indeterminatezza classica di quel *coup d'essai fatal,* e i due seguenti, pur nella loro amabilità, raccolgono in sè qualche cosa di un'altra strofe:

y podrás después honrarte
de verte por mí vencido
sin que yo quede corrido
de vencerte, y de matarte.

di cui, a loro volta, i due ultimi settenari si accostano nella forbita espressione di un solo alessandrino, e il pensiero espresso dall'aggettivo *corrido* diventa con una litote e uno scambio di costruzione, *trop peu d'honneur;* e finalmente l'idea chiusa nei due verbi *vencerte* e *matarte,* filtrata attraverso la mentalità classica, si illimpidisce nel sostantivo *victoire.*

Le due ultime strofe pronunciate dal conte nella tragedia di Guillén de Castro e separate dalle precedenti da brevi interiezioni, per la volgarità superba delle espressioni adattandosi unicamente ad un conte Loçano del Medio Evo:

con sobervia de gigante,
mataréte si delante
te me pones; vete en paz.
Vete, vete, si no quiés,
que como en cierta ocasión
di á tu padre un bofetón,
te dé a ti mil puntapiés.

non potevano naturalmente rispecchiarsi nelle parole di un eroe di Corneille, e sono in un certo senso compendiate da una breve domanda che al comando di Rodrigo:

Marchons sans discourir.
(*cfr.* Sígueme, Conde).

egli azzarda pianamente: *Es-tu si las de vivre?* e poi sostituite da nuovissime parole di ammirazione:

Viens, tu fais ton devoir, et le fils dégénère
Qui survit un moment à l'honneur de son père.

Digitized by Google

Con risolutezza simile a quella di Rodrigo, quando con un baldo gesto chiamava da parte il conte D. Gomès, Chimène si fa avanti a domandare giustizia al re (II, 8), e come allora, la gagliardia dell'inizio subitamente muore. Si confrontino le prime battute:

Ximena. ¡Justicia, justicia pido!
Diego L. Justa vengança he tomado.
Ximena. ¡Rey, á tus pies he llegado!
Diego L. Rey, á tus pies he venido.
. . . . . .
Ximena. ¡Señor, á mi padre han muerto!
Diego L. Señor, matóle mi hijo;
fué obligación sin malicia.
Ximena. Fué malicia y confiança.
Diego L. Hay en los hombres vengança.
Ximena. ¡Y havrá en los Reyes justicia!
¡Esta sangre limpia y clara
en mis ojos considera!
Diego L. Si essa sangre no saliera
¿cómo mi sangre quedara?
Ximena. ¡Señor, mi padre he perdido!
Diego L. ¡Señor, mi honor he cobrado!
Ximena. Fué el vasallo más honrado.
Diego L. ¡Sabe el cielo quién lo ha sido!
Pero os no quiero aflixir:
soys mujer; dezid, Señora.

Chimène. Sire, Sire, justice!
Don Diègue. Ah, Sire, écoutez-nous.
Chimène. Je me jette à vos pieds.
Don Dièguec. J'embrasse vos genoux.
Chimène. Je demande justice.
Don Diègue. Entendez ma défense.
Chimène. D'un jeune audacieux punissez l'insolence;
Il a de votre sceptre abattu le soutien,
Il a tué mon père.
Don Diègue. Il a vengé le sien.
Chimène. Au sang de ses sujets un roi doit la justice.
Don Diègue. Pour la juste vengeance il n'est point de supplice.
Don Fernand. Levez-vous l'un et l'autre, et parlez à loisir.

Digitized by Google

Chimène, je prends part à votre déplaisir;
D'une égale douleur je sens mon áme atteinte.

dove se molti versi si mantengono eguali, pure quello così breve e così nudo: *Señor, á mi padre han muerto,* e così forte per questo, smarrisce il vigore fra le troppe parole dei tre alessandrini che lo parafrasano e che presentano un crescendo nell'intensità d'espressione, per cui l'azione debolmente nominata dapprima: *insolence,* si definisce, un po' meglio nella retorica immagine del secondo, e si colora di sangue nell'ultimo; mentre il troppo acceso riflesso dell'invocazione di Chimène:

Esta sangre limpia y clara
en mis ojos considera

si contiene nel sentenzioso:

Au sang de ses sujets un roi doit la justice.

e la terribile logica di Diego Laínez

Si essa sangre no saliera
¿cómo mi sangre quedara?

nascosta la sua violenza spietata nel generalizzare del verso:

Pour la juste vengeance il n'est point de supplice.

cede il posto alla galanteria:

Pero no os quiero aflixir:
soys mujer; dezid, Señora.

prevenendo la mossa autoritaria dei re, che dopo aver trattato leggermente di *déplaisir* l'angoscia desolata della donna, gl'impone:

Vous parlerez après; ne troublez pas sa plainte.

Ma nel racconto di Chimène, una cosa colpisce: il contrasto cioè fra il ricorrere degli espedienti classici e lo stilizzamento dei caratteri, e certe determinazioni realistiche in cui si frantuma la più sobria forma dell'originale: basta porre di fronte due passi corrispondenti per vedere il cenno fuggitivo:

Esta sangre dirá agora
lo que no acierto á dezir.

. . . . . .

Digitized by Google

Yo vi con mis proprios ojos
teñido el luziente azero.

diventare un'idropica evocazione, sorretta da tutti i ritrovati e gli espedienti retorici:

Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang
Couler à gros bouillons de son généreux flanc;
Ce sang que tant de fois garantit vos murailles,
Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles,
Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous,
Qu'au milieu des hasards n'osoit verser la guerre,
Rodrigue en votre cour vient d'en couvrir la terre.

la quale esagerazione di classicismo fiorisce massimamente nella detestabile immagine secentistica; e nella ripresa che segue, ancora in maniera inusitata si insiste sul particolare macabro: onde l'eloquenza breve di due quartine di ottonari:

Yo llegué casi sin vida,
y sin alma ! triste yo!
á mi padre, que me habló
por la boca de la herida.

Atajóle la razón
la muerte, que fué cruel,
y escrivió en este papel
con sangre mi obligación.

risuona con una lunga eco nell'ampio ritmo francese:

Je vous l'ai déjà dit, je l'ai trouvé sans vie;
Son flanc étoit ouvert; et pour mieux m'émouvoir,
Son sang sur la poussière écrivoit mon devoir;
Ou plutôt sa valeur en cet état réduite
Me parloit par sa plaie, et hâtoit ma poursuite;
Et pous se faire entendre au plus juste des rois,
Par cette triste bouche elle empruntoit ma voix.

con l'aggiunta cortigianesca del penultimo verso; e superato il lungo moralizzare e consigliare di pochi altri, che in quanto comprendono la deduzione intellettualistica di una norma generale, negano la elaborazione poetica di quella situazione tragica, si può nuovamente osservare nella battuta:

Enfin, mon père est mort, j'en demande vengeance,
Plus pour votre intérêt que pour mon allégeance.

Digitized by Google

Vous perdez en la mort d'un homme de son rang:
Vengez-le par une autre, et le sang par le sang.
Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre personne;
Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l'État
Tout ce qu'enorgueillit un si haut attentat.

rispecchiarsi come in un cristallo deformante (nulla vi è infatti di più assurdo di quella sostituzione dell'interesse del sovrano al proprio tragico desiderio di vendetta) l'appassionata quartina:

Y aunque el pecho se desangre
en su misma fortaleza,
costar tiene una cabeça
cada gota desta sangre.

dove l'amore ansioso di fiorire è soffocato dall'imperativo così categorico e pure così dolente.

Da uno squallido inizio trae principio la difesa di Don Diego: chè è veramente cosa desolante udire, invece di quel semplice racconto in cui ogni parola e ogni sillaba è iridata della passione violenta che la crea, un'autoglorificazione e giustificazione: per cui è messa insieme una perorazione, eloquente nella sua ricchezza di abbellimenti stilistici, e che appunto per questo non è che un solenne squarcio oratorio. Se si ricorda quel graduato e fluido narrare del testo castigliano, che portava sulla scena la forma di vendetta quasi delirante, che balzava nelle parole troppo vere:

Yo vi, Señor,
que en aquel pecho enemigo
la espada de mi Rodrigo
entrava á buscar mi honor.
Llegué, y halléle sin vida,
y puse con alma esenta
el coraçón en mi afrenta
y los dedos en su herida.
Lavé con sangre el lugar
adonde la mancha estava,
porque el honor que se lava,
con sangre se ha de lavar.

si sente tutta l'inopportunità di quello sfarzo di dialettica opposto a quella realtà così concreta:

Qu'on est digne d'envie
Lorsqu'en perdant la force on perd aussi la vie!
Et qu'un long âge apprête aux hommes généreux,
Au bout de leur carrière, un destin malheureux!

Digitized by Google

Moi, dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi, que jadis partout a suivi la victoire,
Je me vois aujourd'hui, pour avoir trop vécu,
Recevoir un affront et demeurer vaincu.
Ce que n'a pu jamais combat, siège, embuscade,
Ce que n'a pu jamais Aragon ni Grenade,
Ni tous vos ennemis, ni tous mes envieux,
Le Comte en votre cour l'a fait presque à vos yeux,
Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnoit sur moi l'impuissance de l'âge.
Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois,
Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois,
Ce bras, jadis l'effroi d'une armée ennemie,
Descendoient au tombeau tout chargés d'infamie,
Si je n'eusse produit un fils digne de moi,
Digne de son pays et digne de son roi.
Il m'a prêté sa main, il a tué le Comte;
Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte.

e, postosi di nuovo Corneille sulla traccia segnata da Castro, le due quartine:

Agora, si en la malicia
que á tu respeto obligó,
la vengança me tocó,
y te toca la justicia,

hazla en mí, Rey soberano,
pues es proprio de tu Alteza
castigar en la cabeça
los delitos de la mano.

diventano:

Si venger un soufflet mérite un châtiment,
Sur moi seul doit tomber l'éclat de la tempête.
Quand le bras a failli, l'on en punit la tête.

di cui il primo verso riassume tutta la prima, ed il secondo ammanta del ritmo grandioso e della solennità di una metafora, la breve domanda espressa nelle due brevissime parole, mentre l'ultimo ribatte strettamente nelle due preposizioni subordinate, la più semplice espressione di due ottonari. Le ultime:

Y sólo fué mano mía
Rodrigo: yo fuí el cruel
que quise buscar en él
las manos que no tenía.

Con mi cabeça cortada
quede Ximena contenta.
que mi sangre sin mi afrenta
saldrá limpia, y saldrá honrada.

Digitized by Google

trasparisconо sotto questa nuova forma:

Qu'on nomme crime, ou non, ce qui fait nos débats,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.
Si Chimène se plaint qu'il a tué son père,
Il ne l'eût jamais fait si je l'eusse pu faire.
Immolez donc ce chef que les ans vont ravir,
Et conservez pour vous le bras qui peut servir.
Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène:
Je n'y résiste point, je consens à ma peine;
Et loin de murmurer d'un rigoureux décret,
Mourant sans déshonneur, je mourrai sans regret.

benchè tutta la potenza lirica di quel primo verso castigliano, che raggiunge il suo vertice con così grande semplicità tecnica, nella parola iniziale accentata fortemente, si rispecchi, impallidita, nel secondo emistichio del secondo alessandrino (si noti la preoccupazione linguistica del primo), e l'immagine ardente e dolorosa che sgorga dalla confessione sincera della propria debolezza, quel: *las manos que no tenía,* che tristemente si prolunga nella posizione finale, si atteggia in una decenza composta, che, in questo caso, è fredda indifferenza, indebolita ancora dalla rima femminile e di suono aperto che riceve nel quarto alessandrino.

Maggiore è anche nell'ultima quartina, l'evidenza dell'apostrofe a Ximena, che, nella breve espressione: *cabeça cortada,* rudemente allontanando la pietosa intonazione di quel *chef que les ans vont ravir,* riassume le *dépens de mon sang,* ma non la supplice rassegnazione dell'*immolez,* indirizzato alla maestà sacerdotale del sovrano; e si rivelano ancora un'aggiunta imposta non solo dallo spirito, ma anche dall'orecchio finemente classico di Corneille, sia tutto il verso *je n'y résiste point, je consens à ma peine,* mormorato in un tono sommesso, ignoto all'originale, sia il lungo inciso che segue, che certamente furono suggeriti dalla necessità che la frase lirica cadesse con un ritmo largo e compiuto, fino a che nell'ultimo alessandrino si incastona serratamente nella forma subordinata *mourant sans déshonneur,* il penultimo ottonario, mentre la seconda frase sostituisce alla vitalità piena e calda dell'ultimo, una sovrabbondante ripetizione del pensiero più volte formulato. Se si confronta poi il finale delle due scene:

Don Fernand. L'affaire est d'importance, et, bien considérée,
Mérite en plein conseil d'être délibérée.

Digitized by Google

Don Sanche, remettez Chimène en sa maison.
Don Diègue aura ma cour et sa foi pour prison.
Qu'on me cherche son fils. Je vous ferai justice.
Chimène. Il est juste, grand Roi, qu'un meurtrier périsse.
Don Fernand. Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.
Chimène. M'ordonner du repos, c'est croître mes malheurs.
Rey. ¡ Levanta y sosiegaté,
Ximena !
Ximena. ¡ Mi llanto crece !

si trovano ripresi e compendiati da Corneille, alcuni propositi espressi qua e là da Don Fernando nella seguente scena castigliana, allo stesso modo che la rigida frase di Chimène riprende dalla scena medesima i vv. 1019-20: *Harto mejor! - Perseguiré el matador,* per sovrapporre poi alle brevi esclamazioni liberamente fiorite, quell'ultima osservazione dalla *tournure* ben classica che, ribattendo prestamente l'esortazione paterna del sovrano, la rivela, ancora adesso, una dama preziosa incapace di perdere una volta la sua prontezza attenta, invece di quella creatura di passione e d'impulso che è la Ximena spagnuola.

Ad un'armoniosa terzina (III 5) di un sapore un po' agreste, e che riconduce direttamente alla poesia bucolica di Garcilaso, cesellando in due brevi semplici e nitide immagini ben ritmate l'angoscia di Diego Laínez che ricerca il figlio perdutamente:

No la ovejuela su pastor perdido,
ni el león que sus hijos le han quitado,
baló quexosa, ni bramó ofendido,
como yo por Rodrigo....

si sostituiscono dodici versi classici e sentenziosi e moraleggianti, ispirati ad una morale pessimistica:

Jamais nous ne goûtons de parfaite allégresse:
Nos plus heureux succès sont mêlés de tristesse:
Toujours quelques soucis en ces événements
Troublent la pureté de nos contentements.
Au milieu du bonheur mon âme en sent l'atteinte;
Je nage dans la joie, et je tremble de crainte.
J'ai vu mort l'ennemi qui m'avoit outragé;
Et je ne saurois voir la main qui m'a vengé.

Digitized by Google

En vain je m'y travaille, et d'un soin inutile,
Tout cassé que je suis, je cours toute la ville:
Ce peu que mes vieux ans m'ont laissé de vigueur
Se consume sans fruit à chercher ce vainqueur .

a cui ne seguono quattro

A toute heure, en tous lieux, dans une nuit si sombre,
Je pense l'embrasser et n'embrasse qu'une ombre;
Et mon amour, déçu par cet objet trompeur,
Se forme des soupçons qui redoublent ma peur.

che rispondono ai castigliani:

Voy abraçando sombras descompuesto
entre la oscura noche que ha cerrado....
. . . . . .
algún inconveniente le havrá hecho,
mudando la opinión, torcer el paso....

O meglio: di cui i due primi sono la fedele traduzione classica dei corrispondenti delle *Mocedades,* e danno una chiarissima idea del nuovo atteggiarsi dello spirito sotto la identità dell'espressione, nell'enfasi delle iniziali designazioni di luogo, nella doppia forma verbale in posizione chiastica, in cui si è dissolto l'unico gerundio, ed ancor più, ed è esempio che molto vale, nella trasformazione in aggettivo: *une nuit si sombre,* di una forma verbale attiva: *la oscura noche que ha cerrado,* che forse non è eccessivo sottilizzare voler intendere come espressione non solo di un fatto grammaticale, ma addirittura, fatte le dovute proporzioni, di uno spirituale: espressione cioè di un aspetto della immota natura dei razionalisti, di fronte al romantico accenno di un paesaggio o di un fatto naturale capace di un'azione propria in quanto fra i suoi elementi si agita uno spirito immortale. Maniera questa che ancora si rivela nell'adattamento dei castigliani:

¿Si es muerto, herido, ó penso?...
. . . . . .
¿Qué siento?... ¿Es él? Mas, no merezco tanto;
será que corrisponden á mis males,
los ecos de mi boz y de mi llanto.
Pero... entre aquellos secos pedregales
buelvo á oir el galope de un cavallo...
Dél se apea Rodrigo. ¿Hay dichas tales?

Digitized by Google

che diventano:

Rodrigue ne vit plus, ou respire en prison.
Justes cieux! me trompé-je encore à l'apparence,
Ou si je vois enfin mon unique espérance?
C'est lui, n'en doutons plus; mes voeux sont exaucés,
Ma crainte est dissipée, et mes ennuis cessés.

nei quali si accoglie, in luogo di un semplice participio, una forma perifrastica: *respire en prison,* che consente di terminare il verso con una forte rima maschile, e, oltre a costringere nella nitida e ragionevole frase: *me trompé-je encore á l'apparence,* i due versi di colorito perfettamente bucolico (vv. 1226-7), si allontana il realismo eccessivamente vivace di quel *galope* e di quel *pedregales,* fino a che in un verso indebolito dalla ripetizione ed improprio nelle espressioni. secondo il giudizio dell'Accademia, ma che alla maniera classica suggella un'accentuata forma *trimembris,* chiudendosi in tal modo, con un ritmo compiuto e conclusivo, *numerose cadentem,* si soffoca nell'ampio paludamento classico, la semplicità spontanea di quell'ultima interrogazione: *Hay dichas tales?*

Nel dialogo che segue (sc. 6), fra Don Diego e il figlio, si accentua la differenza dei due testi, nel loro intimo palpito, in quanto di fronte all'ardimento eroico del Rodrigo spagnuolo, si oppone un'atteggiamento romantico dell'altro, sì che la differenza appare sino dalle prime battute.

Don Diègue. Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie!
Don Rodrig. Hélas!
Don Diègue. Ne mêle point de soupirs à ma joie.
Diego L. ¿Hijo?
Rodrigo. ¿Padre?
Diego L. ¿Es possible que me hallo
entre tus braços? Hijo, aliento tomo
para en tus alabanças empleallo.

dove è senza riscontro il profondo sospiro del Rodrigo francese: di modo che il buon vecchio Diego, deve chiedere umilmente che almeno gli si lasci tutta la sua grande gioia senza mischiarla di malinconia, e come per prevenire un'esplosione di dolore, pregare di lasciargli dire:

Laisse-moi prendre haleine afin de te louer.

che è un verso preso quasi integralmente a Guillén de Castro; quasi:

Digitized by Google

perchè basta la sostituzione della forma verbale imperativa *laisse-moi,* all'indicativo originario, per esprimere tutto il senso nuovo della nuova poesia.

Le primitive frasi di ammirazione:

¡ Bravamente provaste ! ¡ bien lo hiziste !
¡ bien mis pasados bríos imitaste !
¡ bien me pagaste el ser que me deviste !

si mantengono quasi intatte nell'amplificazione:

Ma valeur n'a point lieu de te désavouer,
Tu l'as bien imitée, et ton illustre audace
Fait bien revivre en toi les héros de ma race:
C'est d'eux que tu descends, c'est de moi que tu viens:
Ton premier coup d'épée égale tous les miens.
Et d'une belle ardeur ta jeunesse animée
Par cette grande épreuve atteint ma renommée.

che pure accoglie fra i sostantivi astratti e gli epiteti frequenti il pensiero espresso poco dopo da un'altra terzina:

Sobervia el alma á tu valor se humilla
como conservador de la nobleza
que ha honrado tantos Reyes en Castilla.

mentre negli ultimi versi:

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue, et reconnois la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface.

traduzione letterale e felice di:

Toca las blancas canas que me honraste,
llega la tierna boca á la mexilla
donde la mancha de mi honor quitaste.

soltanto è da notare quel concretissimo sostantivo *mancha,* che diviene un generico *affront.* I tre versi che formano la risposta di Rodrigo nel testo di Castro:

Dame la mano, y alça la cabeça,
á quien, como la causa, se atribuya
si hay en mí algún valor y fortaleza.

Digitized by Google

allontanate le espressioni concrete, si concentrano negli iniziali della battuta:

L'honneur vous en est dû; je ne pouvois pas moins,
Étant sorti de vous, et nourri par vos soins,
Je m'en tiens trop heureux, et mon âme est ravie
Que mon coup d'essai plaise à qui je dois la vie;
Mais....

dove questo *mais* segna il principio di un'aggiunta, tutta nello spirito nuovo, per cui i pensieri d'amore prendono un rilievo di realtà così forte, che tutte le immagini di onore e di dovere, al di là della forma obbligatoriamente cortese, svaniscono come vanità di fantasmi, e rimane nell'eroe, fatto immoto e nemico, un rimpianto così intenso da ravvivare persino di un rimprovero il tono querulo delle parole: onde aggressivamente si rivolge a Don Diego:

Ne me dites plus rien; pour vous j'ai tout perdu.

Il che sta a significare che la vendetta non è sentita, al momento, da lui come dall'eroe castigliano, una *Familienrache,* quale coloriva di tinta epica l'episodio famigliare, ma come una vendetta un po' *de commande*: si pensi a Cirano de Bergerac che fece più duelli per conto d'altri che per il suo. E quando Don Diego, dopo averne ancora, con una gioia un po' *naïve,* glorificata l'impresa:

Porte, porte plus haut le fruit de ta victoire:
Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire;
Et d'autant que l'honneur m'est plus cher que le jour,
D'autant plus maintenant je te dois de retour.

ricordandosi evidentemente dello spagnuolo:

Con más razón besara yo la tuya,
pues si yo te di el ser naturalmente,
tú me le has buelto á pura fuerça suya.

di cui tralascia la prima immagine, saldando poi magnificamente in un alessandrino i due endecasillabi che seguono, e bilanciando ritmicamente il pensiero nell'eloquente perorazione, sentenzia:

Mais d'un coeur magnanime éloigne ces foiblesses;
Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses!
L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.

Digitized by Google

sembra proprio che Rodrigo per salvare un po' la dignità compromessa dal troppo forte rimpianto, inventi lì per lì una giustificazione, che non solo sappia restituirgli la stima, ma gli consenta anche di prendere proprio lui l'offensiva, persino con un po' d'insolenza:

> Mon honneur offensé sur moi même se venge;
> Et vous m'osez pousser à la honte du change!
> L'infamie est pareille, et suit également
> Le guerrier sans courage et le perfide amant.

che è proprio sottilizzare secondo l'ispirazione del momento e non secondo un preconcetto disegno psicologico: tanto è vero che di questo *change* (si noti la famigliarità un po' volgare della *honte du change*) non è fatta parola nè prima, nè dopo, neppure nelle scene d'amore: chè mentre Chimène ne avrebbe potuto trarre una più ricca vena di lamenti e di rimproveri, essa, invece, riconosce sempre come movente dell'atto di Rodrigo soltanto il sentimento di onore, in una unica accezione di significato, onde il motivo lirico che porterebbe a stabilire l'urto non più fra onore e passione, ma fra l'onore del guerriero e quello dell'amante, appoggiandosi all'artifizio e alla sofisticheria, è da considerarsi come un *hors-d'oeuvre* mal riuscito.

Nell'ultima replica di Don Diego, sostituita la brusca interruzione, naturale in un vecchio uomo d'armi:

> Mas será no acabar eternamente,
> si no doy á esta plática desvíos.

con una debole forma impersonale:

> Il n'est pas temps encor de chercher le trépas.

gli endecasillabi si trasformano rapidamente: un lieve esempio di aggettivazione e di *enflure,* è, a proposito dei cinquecento cavalieri (fra parentesi: il termine medievale e feudale: *deudos,* diviene un generico *amis*), quello presentato dai versi:

> Va marcher à leur tête où l'honneur te demande:
> C'est toi que veut pour chef leur généreuse bande.

che, in un ordine opposto, risalgono a:

> con quinientos hidalgos, deudos míos
> (que cada qual tu gusto solicita),
> sal on campaña à exercitar tu bríos.

Digitized by Google

trasformando la semplice preposizione *con* in un solenne *à leur tête,* l'ancor più semplice *cada qual,* in una *généreuse bande;* l'unico verbo all'imperativo, in una forma perifrastica; e l'ultima espressione con valore finale, pronunciata con un po' di noncuranza: *á exercitar tus bríos,* nella vecchia frase che si adorna del vocabolo nobile come di un gioiello: *où l'honneur te demande*[1].

Sostituito in conseguenza dell'ubicazione nuova della scena, al solo aggettivo: *fronterizos,* come attributo dei Mori invasori, le più complesse determinazioni della flotta, onde il verso così castigliano, con quella sua costruzione per attrazione:

al Rey le quitan tierras y vasallos (*sott.* moros)

diviene:

Croit surprendre la ville et piller la contrée (*sott.* flotte).

e altrove il pensiero espresso con due termini soli:

que ayer, con *melancólicos semblantes,*
el Consejo de guerra, y el de Estado,
lo supo por espías vigilantes.

si espande nientemeno che in due alessandrini:

La cour est en désordre, et le peuple en alarmes;
On n'entend que des cris, on ne voit que des larmes.

sovrapponendo un'immagine di debolezza e di timore, negazione della realtà storica celebrata instancabilmente dai drammaturghi castigliani, al tratto sobrio e dignitoso dell'originale (pericolo di una

---

[1] Si ricordi che nelle pastorali *honneur* significava generalmente il pudore degli amanti, onde l'ironia del *Filandre* di Rotrou:

Ce fantasque sujet que l'on appelle honneur,
Qui des pauvres amants traverse le bonheur.

Ed anche nella tragi-commedia derivata dal romanzo, non aveva sempre un contenuto grave e solenne: sì che nel *Le vassal généreux,* che è del 1652, Scudéry ne poteva dire:

Un conte, une chimère,
Qu'afin de t'endormir te fit jadis ta mère....
Mais cet honneur réglé dont l'effet incommode
Est un honneur si vieux qu'il n'est plus à la mode.

Digitized by Google

troppo generalizzata amplificazione!), scartati i versi troppo ricchi di termini geografici e di designazioni particolari, il pensiero che muove dalla circostanza attuale si solleva nel testo castigliano ad una mossa più solennemente sentenziosa, priva dell'incertezze e dei *revirements* che si notano in quello francese:

Sal les al paso, emprende esta jornada,
y dando brío al coraçón valiente,
prueve la lanza quien provó la espada;
y el Rey, sus Grandes, la plebeya gente,
no dirán que la mano te ha servido
para vengar agravios solamente.

De ces vieux ennemis va soutenir l'abord:
Là, si tu veux mourir, trouve une belle mort;
Prends-en l'occasion, puisqu'elle t'est offerte;
Fais devoir à ton roi son salut à ta perte;
Mais reviens-en plutôt les palmes sur le front.
Ne borne pas ta gloire à venger un affront;
Porte-la plus avant: force par ta vaillance
Ce monarque au pardon, et Chimène au silence;
Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur,
C'est l'unique moyen de regagner son coeur.
Mais le temps m'est trop cher pour le perdre en paroles:
Je t'arrête en discours, et je veux que tu voles.
Viens, suis-moi, va combattre, et montrer à ton roi
Que ce qu'il perd au Comte il le recouvre en toi.

dove il quarto e quinto verso, per il compromesso in cui la fiducia orgogliosa si dimentica e si spezza, si tingono di sorriso; il seguente riduce alla severità classica due endecasillabi castigliani, e finalmente, la gravità eroica dell'ultima terzina si lascia andare a prendere a prestito uno spunto di *ruse,* con l'accenno troppo prezioso all'amore da conquistare, e un atteggiamento così concreto, che sa quasi di uno scambio commerciale, nell'ultimo verso, che l'indignazione del re vorrebbe risolvere in motivi del tutto materiali.

Come l'episodio dello scontro, contenuto nel testo di Castro dal v. 1428 al v. 1516, durante il quale un pastore disimpegna alla me-

Digitized by Google

glio la parte del *gracioso,* è riepilogato nelle parole di Elvire al principio del IV atto:

Le Maures devant lui n'ont paru qu'à leur honte;
Leur abord fut bien prompt, leur fuite encor plus prompte.
Trois heures de combat laissent à nos guerriers
Une victoire entière et deux rois prisonniers.

così il racconto che il re moro fa a D. Fernando della vittoria di Rodrigo, corrisponde nell'armonia dell'insieme, alla celebrazione della battaglia di Siviglia, che fa il Cid medesimo dietro la richiesta del re, giustapponendo, sotto l'intonazione eroica, l'attualità di certi particolari: *trente voiles, cables, se coucher contre terre;* l'antitesi preziosa della *obscure clarté qui tombe des étoiles,* l'enumerazione classica di versi come questi:

Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent.
. . . . . .
Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre.
. . . . . .
Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port,
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.

(a cui, nella primitiva redazione faceva degno riscontro in un verso poco lontano, un classico infinito soggettivo: *et paroître à la Cour eût hasardé ma tête* [1]), la glorificazione epica di altri:

O combien d'actions, combien d'exploits célèbres
Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres,
Où chacun, seul témoin des grands coups qu' il donnoit,
Ne pouvoit discerner où le sort inclinoit!

(si noti l'ultimo ardimento di spirito mitologico) di fronte a cui stona ridicolmente l'espressione corrente del verso:

Passe une bonne part d'une si belle nuit.

che ancora si umilia nella zoppicante andatura, e quella troppo propria e particolare di altre. Ma nella fine, benchè siano stati ricordati *alfanges* e *cimeterre* (messi in bella mostra come ingredienti di lingua poetica, non certo in funzione di color locale) l'eroe leva alta la sua

[1] Cfr. IV, 5. L'opposer seul à tous seroit trop d'injustice.

Digitized by Google

figura tra la folta moltitudine che ingombra la spiaggia come in una scena dei *Tragiques* di Agrippe d'Aubigné:

A se rendre moi-même en vain je les convie:
. . . . . .
Ils demandent le chef: je me nomme, ils se rendent.

A tutto questo precedono però dei tratti di chiara derivazione castigliana: chè quando il re prometteva all'eroe:

Mais deux rois tes captifs feront ta récompense:
Ils t'on nommé tous deux leur Cid en ma présence.
Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,
Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.

ricordava evidentemente, dell'incontro fra Rodrigo e Almançor, il verso:

¡ Dame la mano, el Mió Cide !

cui bonariamente aveva commentato:

Esse nombre le está bien.

e aggiunto limpide espressioni parenetiche:

Llamalle « el Cid » es razón,
y añadirá, porque asombre,
á su apellido este nombre,
y á su fama este blasón.

che avrebbe ripetuto con gagliarda intonazione, e amplificando il semplice *asombre* in un verso sonante, meravigliosamente concreto:

Sois désormais le Cid: qu'à ce grand nom tout cède;
Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède,
Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois
Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois.

ma che destano nell'eroe una schiva modestia cortigianesca:

Que Votre Majesté, Sire, épargne ma honte.
D'un si foible service elle fait trop de conte,
Et me force à rougir devant un si grand roi
De mériter si peu l'honneur que j' en reçoi.

Digitized by Google

come è cortigianesco il suo atto d'omaggio:

Je sais trop que je dois au bien de votre empire,
Et le sang qui m'anime, et l'air que je respire;
Et quand je les perdrai pour un si digne objet,
Je ferai seulement le devoir d'un sujet.

di fronte alla spontaneità primitiva:

Honra, valor, fuerça y vida,
todo es tuyo, gran Fernando.
. . . . . .
Y assi, te ofrezco á los pies
essas banderas que arrastro,
essos Moros que cautivo,
y essos haberes que gano[1].

Benchè poi il re di Corneille aggiunga un tratto nuovo, che bene si adatta alla maestà estetica, che per i sovrani da tragedia lo Scaligero raccomandava alla contemporanea società cortese, pronunciando le parole ignote alla semplice psicologia del personaggio di Guillén de Castro, e ispirate alla ragione di Stato:

J'excuse ta chaleur à venger ton offense;
Et l'État défendu me parle en ta défense:
Crois que dorénavant Chimène a beau parler,
Je ne l'écoute plus que pour la consoler.

dove quel *beau parler* e quel *consoler,* sono tirati un po' troppo di lungo, per essere pronunciati da un sovrano alla Louis XIII, che poi nella scena seguente sa creare in discolpa di Rodrigo un verso meraviglioso di eroismo:

Les Maures en fuyant ont emporté son crime.

di cui forse si risovverrà Carlos nel « Don Sanche d'Aragon » (II, 3):

La guerre a consumé
Tout cet indigne sang dont tu m'avois formé
(*sott.* obscurité).

---

[1] Cfr. anche: I, 35: Es tuyo tambien mi pecho; I, 48: tu hechura soy; I, 90-1: ¿ Qué vasallo mereció — ser de su Rey tan honrado?

Digitized by Google

La serie dei dibattiti e delle situazioni già analizzate, può ormai farci intendere in quale maniera Corneille ha qui sentito la vita eroica del suo modello, maniera così particolare da coincidere quasi con l'incomprensione. In quanto, invece della appassionata rappresentazione di quel determinato momento eroico, vissuto dai tre personaggi, ha qui offerto una costruzione intellettualistica, che si accusa non solo nella praticità degli espedienti stilistici, ma, ancora più, nell'incerto colore tragico della lingua, venata di innumerevoli sfumature comiche, e. ciò che è essenziale, in quell'involontaria comicità di contenuto, che scaturisce anche in alcuni momenti tra i più tragici: onde il puro e semplice eroismo della vita spagnuola, si abolisce in quel meccanismo, che, se conduce talora alla pittura dell'eroismo un po' a tinte forti degli eroi della Fronda e della guerra dei Trent'anni, sa condurre anche sovente all'eloquenza ed all'enfasi di un *matamore*.

Ad una non diversa critica negativa porta anche l'esame dei dibattiti casistici su l'amore e il dovere.

Un facile raffronto si può istituire fra la scena settima dell'atto primo, presa per intero dal monologo di Rodrigo, e il testo spagnolo (vv. 518-85), dove il fiammante pensiero di passione con cui si inizia il canto, si estingue rapidamente in quest'ultimo, soverchiato dall'affiorata forza dominatrice del *santo honor,* alla cui prepotenza è condannata anche la più scomposta passione, mentre il volto dell'eroe si chiude a cupa maschera tragica; e nell'altro invece l'amoroso pensiero iniziale svolgendosi per le strofe armoniose, si snoda nel ritmo variato e travagliato: mentre debole dapprima, si sviluppa in una gamma ascendente, il pensiero vendicatore, fino ad accoglierlo in se stesso e distruggerlo. Esattamente si rispondono le due prime strofe:

Percé jusques au fond du coeur
D'une atteinte imprèvue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue,
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
O Dieu, l'étrange peine!
En cet affront, mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène.

Digitized by Google

Suspenso, de afligido,
estoy... Fortuna, ¿es cierto lo que veo?
¡Tan en mi daño ha sido
tu mudança, que es tuya, y no la creo!...
¿Posible pudo ser que permetiese
tu inclemencia que fuese
mi padre el ofendido... ¡estraña pena!
y el ofensor el padre de Ximena?

dove l'umana semplicità del Rodrigo castigliano, che l'angoscia nuovissima esala nella dolente invocazione alla Fortuna onnipotente (una delle poche personificazioni accolte già dalla vecchia lirica *cortesana*) a cui tanto umanamente si volge, vorrebbe prolungarsi nell'armoniosa strofe francese, dove il tragico dolore si contiene fra un parallelismo (*juste querelle.... injuste rigueur*) ed un *enjambement* (che è soltanto la primitiva esclamazione amplificata), si esala nell'ultima parola mormorata pianamente, quasi ridotta in sospiro, che conchiude con il ritorno di un pensiero insistente e quasi vigile anche le strofe che seguono, ed in questo suggella due versi, gli ultimi, direttamente tradotti dall'originale: ma non ne trema che un'ultima voce[1]. Chè come in questa prima strofe il dolore fioriva nella semplice parola di Guillén de Castro, irrigidendosi invece nella classica forma di Corneille, attenuandosi nel luogo retorico: *mon âme abattue, coup qui me tue, mon feu récompensé,* così nelle altre procede questa, per così dire, cristallizzazione, complicata dalla variazione che le apporta il cartesiano dibattito fra il *plaisir* e la *gloire*. Onde all'unica strofe accesa di un bagliore sanguigno:

¿Qué haré, suerte atrevida,
si él es el alma que me dió la vida?
¿Qué haré (¡terrible calma!)
si ella es la vida que me tiene el alma?
Mezclar quisiera, en confiança tuya,
mi sangre con la suya,
¿y he de verter su sangre?... ¡brava pena!
¿yo he de matar al padre de Ximena?

---

[1] Come riconosceva lo stesso Corneille, quando nel 1660, nell'*examen* di *Andromède,* ne diceva: « Mais il faut éviter le trop d'affectation. C'est par là que

Digitized by Google

che pur risente di una certa laboriosità nella forma parallela del primo e del terzo verso (al primo emistichio uguale segue in ambedue una non dissimile esclamazione) e nel bisticcio prezioso tra *vida* ed *alma,* a cui toglie ogni appariscenza soverchia la chiara semplicità delle parole, corrispondono nel testo di Corneille ben tre strofe armoniose nel ritmo, equilibrate nelle antitesi, bilanciate negli emistichi, classiche nelle retoriche invocazioni e nella schifiltosa generalità delle parole: e delle quali, come nelle due prime l'incertezza penosa si distilla in morbidi giri di frase, nell'ultima all'esasperante interrogare della volontà, ignoto alla più semplice psicologia del Rodrigo castigliano, dà tregua l'esortazione romantica:

Allons, mon âme: et, puisqu' il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.

Ma come se quel pensiero, nell'atto stesso di concretarsi in parole, si sia acceso, e solo allora, di chiarissima luce dinanzi al suo spirito e lo abbia spaventato con il suono stesso delle parole in cui si realizzava, si determina nell'eroe l'opposta risoluzione per cui viene a rinnegare il precedente *penser suborneur*:

Mourir sans tirer ma raison!
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire!
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison!
. . . . . .
Oui, mon esprit s'étoit deçu,
Je dois tout à mon père avant qu' à ma maîtresse:
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.

Negazione tuttavia, puramente intellettualistica; chè nel penultimo verso riportato, accenno in sordina di una nota romantica, è espresso quello stato di volontà eroica, ma di non superata passione, di cui il pieno svolgimento è l'anima profonda del dramma: a cui l'eroe di Castro oppone uno stato d'animo in cui il dilagare dell'orgoglio annulla

---

les stances du Cid sont inexcusables et les mots de peine et Chimène, qui font la dernière rime de chaque strophe marquent un jeu du côté du poète, qui n'a rien de naturel, du côté de l'acteur ».

Digitized by Google

l'amore, considerato, con realistica e concretissima immagine, un giogo inopportuno:

Razón es que sacuda
de amor el yugo y, la cerviz esenta,
acuda á lo que soy; que haviendo sido
mi padre el ofendido,
poco importa que fuese ¡ amarga pena!
el ofensor el padre de Ximena.

e gli suggerisce la lunga tirata in ottosillabi di *romance* (vv. 542-85) dove, fra gli accenni concreti e i ricordi epici (la potenza del conte alla corte di León, i suoi *mil amigos Asturianos*, la spada di Mudarra) tutti scartati da Corneille, sì che la spada, così concretamente definita:

espada vieja
de Mudarra el Castellano,
. . . . . bota y mohosa,
por la muerte de su amo[1].

divenendo poi partecipe dell'intimo dramma è chiamata molto semplicemente *fer*, e con un pallidissimo aggettivo, che forse vorrebbe abbracciarne la leggenda eroica, adornata:

Cher et cruel espoir d'une âme généreuse
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui causes ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène?

---

[1] Nella *romance mauresque* di V. Hugo, ne dirà lo stesso Mudarra:

Si jusqu'à l'heure venue,
J'ai gardé ma lame nue,
C'est que je voulais, bourreau,
Que, vengeant la renégate,
Ma dague au pommeau d'agate
Eût ta gorge pour fourreau.

Digitized by Google

si insinuano i versi vigorosi:

Todo es poco, todo es nada
en descuento de un agravio,
el primero que se ha hecho
á la sangre de Laín Calvo.

che, allontanato il nome proprio, si riassumono nel chiarificato e scarnificato verso francese:

Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse.

e di fronte alla cui impetuosa passione eroica impallidisce nell'inesorabile lontananza il volto di Ximena.

Come ponte di passaggio fra questa e le grandi scene centrali, in cui, accentuando il carattere della precedente elaborazione, si insiste sempre più sui motivi d'amore, con un ampio svolgimento di *pointes* e di concetti preziosi, sta la scena prima dell'atto terzo, fedele trasformazione classica del semplice dialogo primitivo. Semplice amplificazione è la domanda iniziale di Elvire:

Rodrigue, qu'as-tu fait? où viens-tu, misérable?

che risale a:

¿Qué has hecho, Rodrigo?

e si afferma nella più ampia e viva:

Où prends-tu cette audace et ce nouvel orgueil,
De paroître en des lieux que tu remplis de deuil?
Quoi? viens-tu jusqu'ici braver l'ombre du Comte?
Ne l'as-tu pas tué?

dove i tre primi versi, incalzando, preparano l'ultima breve interrogazione, che essa solo traduce quella concisa di Castro:

¿No mataste al Conde?

troppo rude e concreta a pronunciarsi isolatamente, così spezzata com'è, e bisognosa quindi di essere preceduta e preparata dalle due più vaghe e generiche, ornata pesantemente da una esclamazione e da una ben classica metafora, forbita nella sua classica andatura: *braver l'ombre du Comte,* conchiudendo con una cadenza armoniosa

Digitized by Google

la frase formata di una triplice interrogazione. E vigorosa e determinata da una netta intuizione dell'atto compiuto, e da una ancor più franca accettazione delle sue conseguenze, è nella risposta

Es cierto;
importávale á mi honor.

quella prima nitida affermazione, espressa da una volontà tanto risoluta da disdegnare la risposta indiretta, preferita dall'eroe di Corneille:

Sa vie étoit ma honte;
Mon honneur de ma main a voulu cet effort.

che ne attenua la crudezza giustificandola ancor prima di confessarla e ne trasforma poi, con un procedimento usuale alla retorica classica, la costruzione impersonale che segue, in una col soggetto personificato, e con un oggetto così inespressivo e quasi impalpabile, come quel pallidissimo *effort*.

La domanda seguente di Elvire:

Mais chercher ton asile en la maison du mort!
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge!

perde nell'amplificazione quell'andatura snella e proverbiale nella sua brevità concisa, che aveva nell'originale:

¿quándo fué casa del muerto
sagrado del matador?

ove quell'unica e bella parola popolaresca *sagrado*, sostituisce un classico *asile* e un ancor più scolorito *refuge;* e il chiarimento di Rodrigo:

nunca al que quiso la vida;
pero yo busco la muerte
en su casa.
. . . . . .
Está Ximena ofendida;
de sus ojos soberanos
siento en el alma el disgusto,
y por ser justo,
vengo á morir en sus manos,
pues estoy muerto en su gusto.

Digitized by Google

si fa più serrato e ribattuto nei versi:

Et je n'y viens aussi que m'offrir à mon juge.
Ne me regarde plus d'un visage étonné;
Je cherche le trépas après l'avoir donné.
Mon juge est mon amour, mon juge est ma Chimène:
Je mérite la mort de mériter sa haine,
Et j'en viens recevoir, comme un bien souverain,
Et l'arrêt de sa bouche, et le coup de sa main.

dove quel timido e lieve *m'offrir à mon juge,* appena sfiora preziosamente la decisa risolutezza del primitivo *busco la muerte.* E dopo l'apostrofe breve (*ne me regarde .... étonné*) di indubbio effetto oratorio, separata con una più lunga pausa dal ritorto e conclusivo annunzio che segue, con un declamatorio e rinnovato ardore, che contrasta col tono tristemente pacato della forma originaria, inizia l'ultimo sonante periodo, che all'inciso appena sospirato: *por ser justo,* risponde con un *galimatias* (*je mérite la mort .... haine*), e al semplice e andante *vengo á morir en sus manos,* con l'ampio, preciso, ritmato e inanimato verso finale. Nell'altra battuta:

Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire
Ne peut pour mon supplice avoir trop de colère:
Et j'évite cent morts qui me vont accabler,
Si pour mourir plus tôt je puis la redoubler.

raccoglie infine, nell'opaco *déplaire* e nell'inerte *colère,* dove la lunga e aperta vocale accresce la debolezza del pensiero e della forma, la forza decisa del verso *pues estoy muerto en su gusto,* che poi serra e soffoca con i due poco evidenti alessandrini che seguono; e nella risposta di Elvire:

Fuis plutôt de ses yeux, fuis de sa violence;
A ses premiers trasports dérobe ta présence:
Va, ne t'expose point aux premiers mouvements
Que poussera l'ardeur de ses ressentiments.
. . . . . .
Rodrigue, fuis, de grâce: ôte-moi de souci.
Que ne dira-t-on point si l'on te voit ici?
Veux-tu qu'un médisant, pour comble à sa misère,
L'accuse d'y souffrir l'assassin de son père?
. . . . . .
Du moins, pour son honneur, Rodrigue, cache-toi.

Digitized by Google

se, da un lato, ritornano le frasi pronunziate già nelle *Mocedades*, a dissuadere Rodrigo dal volere attendere Ximena:

¿Qué dizes? Vete, y reporta
tal intento;...
¡Qué estrañeza!
Esso fuera...
locura y no gentileza.

dall'altro, a tali larvate parole, si sovrappongono più manifeste espressioni di convenienza sociale e di decoro, che culminano poi nel consiglio dell'ultimo verso, che è lo stesso primitivo:

A la puerta del retrete
te cubre desa cortina.

privato della frondosità delle parole piene di concretezza.

Il testo di Guillén de Castro non offerse a Corneille l'esemplare della scena seguente (III 2) fra D. Sanche e Chimène, a meno che non voglia considerarsene spunto un brevissimo scambio di parole fra Ximena e Peransules (vv. 1074-6), di cui la semplice modestia sia superata e sommersa fra il complicato intrico d'amore; ma tutta la seguente fra Ximena ed Elvira, si ritrova nel Cid, allungata ed infoltita, quale il classicismo e il cartesianismo e l'approfondimento psicologico lavorarono insieme concordi. Aveva detto Ximena:

Elvira, sólo contigo
quiero descansar un poco.
Mi mal toco
con toda el alma; Rodrigo
mató á mi padre.
. . . . . .
...¡ay afligida!
que la mitad de mi vida
ha muerto la otra mitad?
. . . . . .
¿Qué consuelo he de tomar,
si al vengar
de mi vida la una parte,
sin las dos he de quedar?

Digitized by Google

e ripete Chimène:

Enfin je me vois libre, et je puis sans contrainte
De mes vives douleurs te faire voir l'atteinte;
Je puis donner passage à mes tristes soupirs;
Je puis t'ouvrir mon âme et tous mes déplaisirs.
Mon père est mort, Elvire; et la première épée
Dont s'est armé Rodrigue, a sa trame coupée.
Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau!
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

dove svolge i quattro primi versi, che s'imperniano sui termini usuali, dall'unica frase: *mi mal toco — con toda el alma,* che racchiude nei confini delle sue poche parole, simili a quattro umilissime assi, tutto quel pianto immenso, che quei *douleurs* per quanto *vives,* quei *soupirs* sebbene *tristes,* e quei solitari *déplaisirs,* cadenzati dal triplice rintocco del: *je puis,* non sanno contenere nel loro invecchiato ed esausto significare; il semplice e dolente: *Rodrigo mató á mi padre,* si fa orgoglioso ricordo mitologico nell'accenno alla spada e alla trama, mentre la ripetuta invocazione agli occhi, perchè piangano tutto il loro pianto, ha l'aspetto di un'eredità petrarchesca, colorita di secentismo, ed infine il *calembour* a base aritmetica (come tale fu sempre criticata l'espressione troppo preziosa) è strettamente saldato nell'attorta spirale del verso alessandrino, sostituendosi accortamente la perifrasi *a mis l'autre au tombeau,* alla più diretta forma castigliana *ha muerto.*

E l'ultima espressione, dall'apparenza involuta, si sfibra nella serie di interrogazioni retoriche, in cui, forse in omaggio alla rima, Rodrigo è chiamato nientemeno, che *criminel.* La breve constatazione:

Elvira. ¿ Piensas perseguille?
Ximena. Sí,
que es de mi padre el decoro;
y assí lloro
el buscar lo que perdí,
persiguiendo lo que adoro.

Digitized by Google

si allunga addirittura in un capitolo di delicatezza psicologica e di sottigliezza logica, alla cui base è una rigida volontà:

Il déchire mon coeur sans partager mon âme;
Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir [1],
Je ne consulte point pour suivre mon devoir:
Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige.
Rodrigue m'est bien cher, son intérêt m'afflige;
Mon coeur prend son parti; mais, malgré son effort,
Je sais ce que je suis, et que mon père est mort.

che accentua la nota primitiva del decoro paterno, che confonde col suo proprio *honneur,* ripetendola con una progressione ignota all'originale, sino a tradurre la mollezza blanda dei due versi dall'antitesi preziosa:

havré de matar muriendo.
Seguiréle hasta vengarme.

nella brevità scattante dell'ultimo proponimento:

Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui.

Nelle prime parole che, all'inizio della scena quarta, Rodrigo pronuncia, comparendo improvvisamente:

Eh bien! sans vous donner la peine de poursuivre,
Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

la semplice e slegata forma dei versi spagnuoli:

Mejor es que mi amor firme,
con rendirme,
te dé el gusto de matarme
sin la pena del seguirme.

si irrigidisce al punto di raggiungere un effetto comico, nella *tournure* ben preziosa e polita di quell'inizio del secondo verso; come l'esclama-

[1] Si noti l'iperbato.

Digitized by Google

zione di Chimène è ben lungi dall'avere la naturalezza di quella che la Ximena spagnuola proferiva, quasi presa dal torpore di una allucinazione inattesa:

¿ Qué has emprendido ? ¿ Qué has hecho ?
¿ Eres sombra ? ¿ Eres visión ?

come la primitiva offerta dell'amante, che è nello stesso tempo un magnifico atto d'amore:

Pasa el mismo coraçón
que piendo que está en tu pecho!

si scolora nella misurata e ben pausata traduzione:

N'épargnez point mon sang: goûtez sans résistance
La douceur de ma perte et de votre vengeance.

Ma la volontà di amplificare ha giuocato questa volta un brutto tiro a Corneille: le due brevissime esclamazioni seguenti:

Rodrigo. Escucha...
Ximena. ¡ Muero!...
Rodrigo. Sólo quiero
que en oyendo lo que digo,
respondas con este azero.

diventando:

Chimène. Hélas!
D. Rodr. Écoute-moi.
Chimène. Je me meurs.
D. Rodr. Un moment.
Chimène. Va, laisse-moi mourir.
D. Rodr. Quatre mots seulement;
Après ne me réponds, qu'avecque cette épée.

fanno sì che l'espressione *un moment,* certo suggerita dal: *sólo quiero,* del testo di Castro, saldandosi invece, per le esigenze ritmiche, al precedente *je me meurs,* in una continuità d'intonazione, offra una battuta di effetto indubitatamente grottesco, ravvalorato dal preziosismo che le segue, e che, benchè nel testo originale risuoni con tanta intimità, ha qui una superba *enflure* per il tono incisivo con cui è pronunciata. Portato dallo spirito prezioso è quello scambio di frasi, rapido come un

Digitized by Google

martellamento, e così vivace da avere la leggerezza del *marivaudage*, in ispecie nella quartina di Chimène:

Ah! quelle cruauté, qui tout en un jour tue
Le père par le fer, la fille par la vue!
Ote-moi cet objet, je ne le puis souffrir:
Tu veux que je t'écoute, et tu me fais mourir.

che, abbellita dall'antitesi, la quale presuppone per la naturale ricercatezza la tranquilla serenità dello spirito che deve coglierla, si chiude musicalmente nelle ultime note quasi strappate: *et tu me fais mourir*. E non può forse ricordare per la blandizie del tono ciò che nel *Grand Cyrus* (III, 4) di M.lle de Scudéry, Mandane diceva ad Artamène « je serois indigne de cette innocente passion que vous m'assurez avoir pour moi, si je souffrois que vous me disiez plus d'une fois ce que tout autre que vous ne m'auroit jamais dit sans être hai »? Calmo e misurato è il tono del racconto di Rodrigo: così calmo anzi e così misurato, che le prime parole paiono un bonario ammonimento:

Car enfin n'attends pas de mon affection
Un lâche repentir d'une bonne action.

che freddamente costringe nella sua brevità una lunga battuta di Mandane nel romanzo secentesco: « je vous avoue que je vous estime et que je vous ai de l'obligation, et que votre mort prétendue m'a donné une véritable douleur; mais en même temps je vous déclare aussi que j'aime ma gloire, beaucoup plus que je n'estime Artamène, quoique je l'estime beaucoup, et que, quand j'aurois pour vous toute la tendresse imaginable, je la combattrois et je la vaincrois plutôt que de consentir que vous m'entretinssiez d'une passion, qui me doit être suspecte »; e le seguenti:

L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte
Déshonoroit mon père et me couvroit de honte.
Tu sais comme un soufflet touche un homme de coeur;
J'avois part à l'affront, j'en ai cherché l'auteur:
Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père;
Je le ferois encor, si j'avois à le faire.

rispecchiano le *quintillas*:

Tu padre el Conde, Loçano
en el nombre, y en el brío,

Digitized by Google

puso en las canas del mio
la atrevida injusta mano;
. . . . . .
de tu padre en las entrañas
entró mi estoque sangriento.
Cobré mi perdido honor.

private naturalmente del qui intraducibile giuoco di parole[1], ma con in più la lunga perifrasi ribattuta nel terzo verso assai debole, pronunciato con la mossa di un pedagogo che vuol persuadere, e quel fraseggiare spezzato che vorrebbe rapidamente delineare l'andamento dell'azione.

Un'altra strofe castigliana:

Y aunque me vi sin honor,
se mal logró mi esperança
en tal mudança,
con tal fuerça, que tu amor
puso en duda mi vengança.

si chiude nei versi:

Ce n'est pas qu'en effet contre mon père et moi,
Ma flamme assez longtemps n'ait combattu pour toi;
Juge de son pouvoir: dans une telle offense
J'ai pu délibérer si j'en prendrois vengeance.

ritmicamente suddivisi dalle due formule di passaggio troppo discorsive: e dove l'eccesso di sostenutezza che ne deriva, conduce diritto all'immagine della *flamme* che combatte come alleata della donna; il che è puro barocco. Di più, la semplice espressione verbale: *puso en duda mi vengança,* si scinde nella doppia forma: *j'ai pu délibérer,* seguita dall'interrogazione indiretta, ad accrescere la solennità del momento lirico.

---

[1] Altrove Corneille non ne rifugge: nel *D. Sanche d'Aragon* (III, 5) dice Lyse:

De grâce, et depuis quand me trouvez-vous si belle?
Voyez bien, je suis Lyse, et non pas Isabelle.

Digitized by Google

Lo spirito sottile e prezioso continua a svolgere le pieghe stesse delle parole: e perciò l'unica forma dubitativa della strofe:

y tú, Señora, vencieras,
á no haver imaginado,
que afrentado,
por infame aborrecieras
quien quisiste por honrado.

divenendo:

Et ta beauté sans doute emportoit la balance,
A moins que d'opposer à tes plus forts appas
Qu'un homme sans honneur ne te méritoit pas;
Que malgré cette part que j'avois en ton âme,
Qui m'aima généreux me haïroit infâme;
Qu'écouter ton amour, obéir à sa voix,
C'étoit m'en rendre indigne et diffamer ton choix.

si arricchisce dell'immagine classica dipendente da un soggetto astratto, e di quelle tre preposizioni, introdotte dal *que* e disposte in una *gradatio* culminante nel verso che rivela l'atteggiamento mentale dei personaggi nuovi: in quanto la traduzione del participio *honrado* in *généreux* non scaturisce unicamente da una certa conformità di senso. ma è sostituzione tutta pregna di significato cartesiano, da applicarsi quindi a chi sappia *suivre parfaitement la vertu;* come nei due versi che seguono, si concreta il senso profondo dell'amore ragionevole e volontario e basato unicamente sulla stima[1]: da confrontarsi quindi alle parole con cui si apre l'articolo 83 del trattato su *Les passions de l'âme:* « on peut distinguer l'amour par l'estime qu'on fait de ce qu'on aime. à comparaison de soi-même, car.... lorsqu'on l'estime davantage, la passion qu'on a peut être nommée devotion » e che sono la chiave del distico apparentemente sottile. Così parlava l'eroe di Mlle de Scudéry: « J'aime la gloire de Mandane autant que ma propre gloire, et si je m'étois surpris dans une pensée criminelle, je n'aurois jamais eu la hardiesse de lui parler de mon amour. Ne croyez pas, s'il vous plait,

[1] Si pensi ora al dramma spagnuolo, dove le ragioni dell'amore sono la galanteria e il valore; p. es. I, 27: No es galán, fuerte y lucido?; I, 590: será un bravo Cavallero — galán, bizarro y valiente; cfr. I, 680-1.

Digitized by Google

que je vous aie si mal connue que mon coeur vous ait soupçonnée d'une foiblesse », cioè:

Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter
Pour effacer ma honte, et pour te mériter.

Simile deve essere l'atteggiamento di Chimène già fissato nel testo delle *Mocedades:*

.... porque á entrambos quadre
un valor, y un alvedrío,
haz con brío
la vengança de tu padre,
como hize la del mío.

significato un po' contortamente da Corneille:

Immole avec courage au sang qu'il a perdu
Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

e simile infatti si rivela quando ripete:

Ah! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie.

gli originari versi castigliani:

Rodrigo, Rodrigo, ¡ay triste!
yo confieso, aunque la sienta,
que en dar vengança á tu afrenta
como Cavallero hiziste.

dove la parola di verità che in quell'*yo confieso,* sale faticosa come il prolungarsi di quelle tacite e dolenti sgorgate dall'intimo cuore. nell'impersonale risoluto e sostenuto *il est vrai,* svuotandosi del senso penoso di superamento di un appassionato contrasto, diviene un'affermazione logica. Così il seguente *aunque la sienta,* di cui è oggetto un'anticipazione del sostantivo *vengança,* appare falsato nel corrispondente: *quoique ton ennemie,* che contrappone il fatto estrinseco dell'inimicizia alla constatazione imposta dall'agitata esperienza; e finalmente la *bienséance* preziosa procura di levigare e livellare l'ardente adesione di quel *como Cavallero hiziste,* nella condiscendenza della litote: *je ne puis te blâmer.* Ma di qui in avanti non è possibile condurre un minuzioso raffronto fra i due testi, anzi si accentua la

Digitized by Google

differenza fondamentale, consistente nel cartesianismo dei personaggi corneliani: in quanto Chimène, dopo aver ribattuto il suo giudizio:

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.

e con un abbandono un po' romantico essersi lasciata prendere in un attimo di tregua dal fascino elegiaco di una inattuabile *rêverie*, se ne riscuote con un deciso atto di volontà:

Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu;
Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû;
Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine,
Me force à travailler moi-même à ta ruine.

per poi ripetere le parole dell'amante:

Car enfin n'attends pas de mon affection
De lâches sentiments pour ta punition.

Se la replica seguente:

Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.
Si tu m'offres ta tête, est-ce à moi de la prendre?
Je la dois attaquer, mais tu dois la défendre;
C'est d'un autre que toi qu'il me faut l'obtenir,
Et je dois te poursuivre, et non pas te punir.

racchiude il grido appassionato:

mas soy parte
para sólo perseguirte,
¡ pero no para matarte !

attenuato nella fredda elucubrazione di *ruse* difensiva, bisogna arrivare al di là della volontaria rinuncia opposta dalla donna all'offrirsi dell'amante, ai versi:

Mon père et mon honneur ne veulent rien devoir
Aux traits de ton amour ni de ton désespoir.

(i quali *traits* costituivano per Voltaire una stonatura popolaresca) perchè nella dichiarazione composta fatta dell'eroe (si noti: in terza persona):

Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Digitized by Google

riecheggi il grido balzato vivamente dall'anima:

¡ Considera
que el dexarme es la vengança,
que el matarme no lo fuera!

allo stesso modo che nel verso:

Que je meure au combat ou meure de tristesse,

si attenui nell'implorazione sospirata di un eroe romantico indegna del Cid di Castiglia, o del Cid eroe della Fronda, il risoluto comando:

Logra mi justa esperança.
¡ Mâtame!

e nelle brevi parole frettolose:

Chimène. Va, je ne te hais point.
D. Rodr. Tu le dois.
Chimène. Je ne puis.

si risenta il movimento originario:

Rodrigo. ¿ Me aborreces?
Ximena. No es posible,
que predominas mi estrella.

che il razionalismo ha privato dell'espressione medievale o romantica. E quando Rodrigo per vincere il pietoso amore di Chimène le fa balenare dinanzi il pensiero meraviglioso della *renommée,* essa trova ancora la forza di logicizzare altieramente:

Elle éclate bien mieux en te laissant la vie;
Et je veux que la voix de la plus noire envie
Élève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.

sulla base di quei versi:

Mas ¡ vete, vete, Rodrigo!
Disculpará mi decoro
con quien piensa que te adoro,
el saber que te persigo.

di cui il timido *disculpará* diviene un aperto: *éclate,* e un ancor più inflessibile: *élève au ciel ma gloire,* e quell'indeterminato *quien,* nien-

Digitized by Google

temeno che *la voix de la plus noire envie:* la quale *envie*, borghesemente aggettivata, perchè borghesemente sentita, segna uno scadimento che sorprende fra tanto nobile intonazione. Se già nel testo delle *Mocedades* la donna comanda:

¡ Vete ! . . . Y mira á la salida
no te vean, si es razón
no quitarme la opinión
quien me ha quitado la vida

dove il particolare realistico, per quel tono famigliare con cui è espresso, dona una attualità umana meravigliosa, Corneille lo ritorce in un classico giro di frase, iniziato con aristocratica sostenutezza:

Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ;
Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard.
La seule occasion qu'aura la médisance,
C'est de savoir qu'ici j'ai souffert ta présence;
Ne lui donne point lieu d'attaquer ma vertu.

come avviene per gli altri alessandrini:

Malgré des feux si beaux, qui troublent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père;
Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

dove fra gli arabeschi disegnati dagli accolti espedienti logici e ritmici, si accenna la nudità vigorosa dei pochi versi esitanti e spezzati nel movimento:

Por' mi honor, aunque muger,
he de hazer
contra ti quanto pudiere....
deseando no poder.

fino a che, liberi dall'oppressione di frondosità di pensiero e di sovrapposizioni stilistiche, singhiozzano i due versi tremanti, ricchi solo di amore:

Chimène. Rodrigue, qui l'eût cru?...
D. Rodr. Chimène, qui l'eût dit?
Chimène. Que notre heur fût si proche, et sitôt se perdît?

Digitized by Google

Rodrigo. ¡ Ay, Ximena ! ¿ Quién dixera . . .
Ximena. ¡ Ay, Rodrigo ! ¿ Quién pensara . . .
Rodrigo. . . . que mi dicha se acabara ?
Ximena. . . . y que mi bien feneciera ?

che il classicismo intransigente non rinuncia a completare con l'immagine ribattuta :

D. Rodr. Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance?

E quando dopo l'ultima querula sticotimia, Rodrigo si congeda

Adieu: je vais traîner une mourante vie,
Tant que par ta poursuite elle me soit ravie.

con parole che sono un'ampia deformazione delle fuggitive

¡ Quédate, iréme muriendo !

di cui anche la preziosità che ne sta a base, assume un senso di piena umanità per la semplice intonazione con cui è pronunciata, Chimène sa ancora esprimersi con una perifrasi, e suggellare il lungo colloquio di un accorto avvertimento :

Si j'en obtiens l'effet, je t'engage ma foi
De ne respirer pas un moment après toi.
Adieu : sors, et surtout garde bien qu'on te voie.

più che di un'accorata parola :

¡ véte, y déxame penando ! [1]

---

[1] Così la scena di passione si attenuava nella traduzione della *Bibliothèque des Romans* :

R. Voici les lieux charmants où mon âme repose,
Où je cherche l'objet qui peut me secourir.
A minuit seulement, c'est l'heure que je l'ose,
C'est l'heure où je ne vois aucun risque à courir.
C. Si ce sont là les lieux où son âme repose,
S'il cherche la Beauté qui peut le secourir,
Que mon cruel amant me parle, puisqu'il l'ose.
Je ne vois que pour moi des risques à courir.
. . . . . .
R. Un curieux peut nous entendre.
C. Un curieux pourrait nous voir.

Digitized by Google

Poche analogie stilistiche con le forme originarie (vv. 1973-2114) è dato riscontrare nella scena quinta dell'atto terzo, dove Chimène si fa avanti a chiedere giustizia al re, e di cui si può ancora fare una critica negativa nei riguardi dell'arte realistica. All'ingannevole annuncio fatto da D. Fernando, Chimène avendo tradotto con un indifferente:

Quoi! Rodrigue est donc mort?

il grido improvviso:

¿ Muerto es Rodrigo? ¿ Rodrigo
es muerto?... — ¡ No puedo más!...
¡ Jesús mil vezes!...
. . . . . .
Tengo... un laço en la garganta,
¡ y en el alma muchos hay!...

ed alla rettifica, così dichiarato sottilmente e inefficacemente lo smarrimento che l'ha sorpresa:

Sire, on pâme de joie, ainsi que de tristesse:
Un excès de plaisir nous rend tous languissants,
Et quand il surprend l'âme, il accable les sens.

.... si no ignoras, Señor,
que con gusto, ó con piedad,
tanto atribula un plazer
como congoxa un pesar,
verás que con nuevas tales
me pudo el pecho asaltar
el plazer, no la congoxa.

sostituisce alla fresca e impetuosa poesia del *romance*, ricca di ma-

---

R. Ma Chimène, mon doux espoir!
Hélas! Quand mon coeur est si tendre!
C. Ah! Rodrigue, c'est mon devoir!
Le mien est de haïr.
R. Et tu me hais?
C. Bonsoir.

Digitized by Google

gnifiche immagini concrete, e armoniosa di toni elegiaci dove semplicemente chiedeva:

¡Justicia, buen Rey, justicia! [1]

una forbita e magniloquente tirata in cui domanda implacabile, per l'amante *échafaud,... nom taché.... mémoire flétrie,* perchè finalmente, ora che le molte vittorie lo hanno reso vittima degna, sia offerto

Le chef, au lieu de fleurs, couronné de lauriers

anzi: *immolée aux mânes de mon père;* per poi finire con una mossa piena di sconforto:

Hélas! à quel espoir me laissé-je emporter!
Rodrigue de ma part n'a rien à rédouter:
Que pourroient contre lui des larmes qu'on méprise?

---

[1] Alle accuse qui formulate contro di lui (vv. 1973-97):

Cada día que amanece,
veo quien mató á mi padre,
cavallero en un cavallo,
y en su mano un gavilán.
A mi casa de plazer,
donde alivio mi pesar
curioso, libre, y ligero,
mira, escucha, viene y va,
y por hazerme despecho
dispara á mi palomar
flechas que á los vientos tira,
y en el coraçon me dan;
mátame mis palomicas
criadas, y por criar;
la sangre que sale de ellas
me ha salpicado el brial.
Embiéselo à dezir,
embióme á amenazar
con que ha de dexar sin vida
cuerpo que sin alma está.
Rey que no haze justicia
no devria de reynar,
ni pasear en cavallo,
ni con la Reyna folgar,
! Justicia, buen Rey, justicia! —

rispondeva Rodrigo nella traduzione anonima della *Bibliothèque des Romans,* aggiungendo dopo più di una minaccia:

Qu'à votre noble colombier,
Dame charmante,
Mon épervier
Porte la mort et l'épouvante,
De mes desseins c'est le dernier.
Dame champêtre,
Quand d'une lettre
On n'ose se fier,
Qu'on ne peut oublier
Et qu'on a peur de l'être,
Un épervier,
C'est l'écuyer
Qui dit les desseins de son maitre:
Ah! puissiez-vous, Chimène, entendre le [premier.

Digitized by Google

Pour lui tout votre empire est un lieu de franchise:
Là, sous votre pouvoir, tout lui devient permis;
Il triomphe de moi comme des ennemis.
Dans leur sang répandu la justice étouffée
Au crimes du vainqueur sert d'un nouveau trophée.

che pur nella sua *politesse* implorante, fa risovvenire dell'aggressiva e disperata violenza dei versi castigliani, in un'occasione precedente pronunciati da Ximena (vv. 1757-1772):

¿Qué dirá, qué dirá el mundo
de tu valor, gran Fernando,
si al ofendido castigas,
y si premias al culpado?
Rey, Rey justo, en tu presencia,
advierte bien cómo estamos;
él ofensor, yo ofendida,
yo gimiendo y él triumfando;
él arrastrando banderas,
y yo lutos arrastrando.

e la risposta paterna del re:

Consulte bien ton coeur: Rodrigue en est le maître,
Et la flamme en secret rend grâces à ton roi,
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.

mantiene nella nuova forma i tratti primitivi:

que yo he querido provar
si es que dize vuestra boca,
lo que en vuestro pecho está.
Ya os he visto el coraçón;
reportalde, sosegad.

e un ricordo di altri:

y si he guardado á Rodrigo
quizá para vos lo guardo.

E poi che Chimène ha domandato:

Sire, permettez-moi de recourir aux armes;
. . . . . .

Digitized by Google

A tous vos cavaliers je demande sa tête:
Oui, qu'un d'eux me l'apporte, et je suis sa conquête.

senza la distinzione voluta dall'altiera nobiltà di Ximena:

Y si no es su sangre hidalga
de conocido solar,
lleve, con mi gracia entera,
de mi hazienda la mitad.

(il che non deve meravigliare nella società francese del '600, così aristocratica per molti aspetti, ma in cui, ad esempio, Mlle Delaunay, la spiritosa femme de chambre della Duchessa du Maine era ricercata e desiderata nel circolo delle marchese) occorre che per vincere l'ostilità di D. Fernando che fa sua la proibizione di Richelieu, D. Diego pur senza appropriarsi della coscienza eroica di Diego Laínez:

.... en Rodrigo de Bivar
muy alta está la cabeça,
y el que alcançalla querrá
más que gigante ha de ser.
y en el mundo pocos hay.

osservi con mossa piana e cortese, anzi cortigianesca:

De pareilles faveurs terniroient trop sa gloire:
Qu'il goûte sans rougir les fruits de sa victoire.
Le Comte eut de l'audace; il l'en a su punir:
Il l'a fait en brave homme, et le doit maintenir.

per farlo acconsentire:

Puisque vous le voulez....

Pues las partes se conforman.

E dopo che D. Sanche ha ottenuto di essere il campione di Chimène, domandando come un personaggio di Marivaux: —

Accordez cette grâce à l'ardeur qui me presse.

il povero D. Diego preso da ebbrezza eroica, supera lo scrupolo suggerito a D. Ferdinando dalla aristotelicissima unità di tempo:

Sortir d'une bataille, et combattre à l'instant!

Digitized by Google

con una *enflure* di irresistibile comicità:

Rodrigue a pris haleine en vous la racontant.

a cui per salvare l'una cosa e l'altra, si sente rispondere in tono conciliativo:

Du moins une heure ou deux je veux q'il se délasse.

una o due, si noti: tre già sarebbero state troppo per Corneille occupato a fare i conti sulla distribuzione delle sue ventiquattro ore, per quanto già nella scena seconda la povera principessa innamorata si fosse lasciata distrattamente sfuggire un incauto *Hier*.

Un confronto con i motivi originari qui largamente rimaneggiati e trasformati è possibile ancora soltanto per le ultime scene dell'atto quinto. Rimasta ad attendere angosciata la conclusione del duello, Chimène come già aveva fatto Ximena, apre l'animo suo con Elvire:

Elvire, que je souffre, et que je suis à plaindre!
Je ne sais qu'espérer, et je vois tout à craindre.

Elvira, ya no hay consuelo
para mi pecho afligido.

ricorrendo ben presto ad un cambiamento di registro, quando la semplice umanità delle parole primitive male si accordi con la sua anima castigliana, sì che dimenticandosi di aver sinceramente sperato:

¿No podría
vencer Rodrigo? ¿valor
no tiene? Mas es mayor
mi desdicha, porque es mia;
. . . . . .
.... será grillos de sus pies,
será esposas de sus manos,
ella le atará en la lid
donde le vença el contrario.

invoca:

Et toi, puissant moteur du destin qui m'outrage,
Termine ce combat sans aucun avantage,
Sans faire aucun des deux ni vaincu ni vainqueur.

Digitized by Google

ed aggiunge rettificando, con tono volitivo, ed in base ad un calcolo di convenienza:

Je veux, si je le puis, les éviter tous deux;
Sinon, en ce combat Rodrigue a tous mes voeux;
Non qu'une folle ardeur de son côté me penche;
Mais, s'il étoit vaincu, je serois à don Sanche.

Quando al timido apparire di D. Sanche, apostrofa, irruente ed aggressiva:

Éclate, mon amour, tu n'as plus rien à craindre:
Mon père est satisfait, cesse de te contraindre.
Un même coup a mis ma gloire en sûreté,
Mon âme au désespoir, ma flamme en liberté.
. . . . . .
Exécrable assassin d'un héros que j'adore!
Va, tu l'as pris en traître; un guerrier si vaillant
N'eût jamais succombé sous un tel assaillant!
N'espère rien de moi, tu ne m'as point servie:
En croyant me venger, tu m'as ôté la vie!

ha dimenticato essa così classica, l'atteggiamento aristocratico della Ximena romantica, che con un semplice gesto regale, iniziava la confessione appassionata:

¡ Rey Fernando ! ¡ Cavalleros !
Oid mi desdicha inmensa,
pues no me queda en el alma
más sufrimiento y más fuerça.
¡ A bozes quiero dezillo,
que quiero que el mundo entienda
quánto me cuesta el ser noble,
y quánto el honor me cuesta !
De Rodrigo de Bivar
adoré siempre las prendas,
y por cumplir con las leyes
— ¡ que nunca el mundo tuviera ! —
procuré la muerte suya,
tan á costa de mis penas,
que agora la misma espada
que ha cortado su cabeça
cortó el hilo de mi vida...

anche qui compensando la scarsa vena poetica, con una concitata sebbene non passionale eloquenza; e continuando, dopo un folle atto di orgoglio:

Votre Majesté, Sire, elle-même a pu voir
Comme j'ai fait céder mon amour au devoir.

Digitized by Google

senza nessuno di quegli attimi di tregua, in cui il silenzio di Ximena diveniva anima, diveniva sospiro, diveniva amore, formula l'ultimo voto:

Don Sanche m'a perdue en prénant ma défense,
Et du bras qui me perd je suis la récompense!
Sire, si la pitié peut émouvoir un roi,
De grâce, révoquez une si dure loi;
Pour prix d'une victoire ou je perds ce que j'aime,
Je lui laisse mon bien; qu'il me laisse à moi-même;
Qu'en un cloître sacré je pleure incessament
Jusqu'au dernier soupir, mon père et mon amant.

.... Mas, pues soy tan desdichada,
tu Magestad no consienta
que esse Don Martín Gonçales
essa mano, injusta y fiera
quiera dármela de esposo:
conténtese con mi hazienda.
Que mi persona, Señor,
si no es que el cielo la lleva,
llevaréla á un monesterio....

dove si fa notare quell'unico verbo *no consienta,* dilatato addirittura in due versi; la *mano injusta y fiera,* divenuta *bras qui me perd;* l'originario: *conténtese con mi hazienda,* spezzato in espressioni antitetiche, e finalmente, il *monesterio,* classicamente ridotto a *cloître sacré.* Ma per ciò che riguarda il finale, bisogna pure esser grati a Corneille di aver sostituito alla giocosa spiegazione di Rodrigo:

Y pues ella en sus pregones (*sott.* Ximena)
no dixo biva, ni muerta, (*sott.* cabeça)
ni cortada, pues le doy
de Rodrigo la cabeça.

in tutto degna della commedia, un'ultima tirata alla Scudéry, più consona allo spirito della pièce: chè infatti l'ultima preghiera di Rodrigo:

Faut-il combattre encor mille et mille rivaux,
Aux deux bouts de la terre étendre mes travaux,
Forcer moi seul un camp, mettre en fuite une armée,
Des héros fabuleux passer la renommée?

Digitized by Google

J'ose tout entreprendre, et puis tout achever;
Mais si ce fier honneur, toujours inexorable,
Ne se peut apaiser sans la mort du coupable,

. . . . . .

Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains.

. . . . . .

Et puisque mon trépas conserve votre gloire,
Pour vous en revancher conservez ma mémoire,
Et dites quelquefois, en déplorant mon sort:
« S'il ne m'avoit aimée, il ne seroit pas mort ».

(cfr. V, 1) è l'esatto corollario di due passi del *Grand Cyrus* di cui nell'uno dice Artamène: « Elle [Mandane] me dit secrètement que cette belle passion est la plus noble de toutes les actions héroïques; qu'elle a trouvé place dans le coeur de tous les héros; que l'illustre Persée, le premier roi de ma race, s'en laissa vaincre tout vaillant qu'il était, d'abord qu'il eût vu son Andromède; que les Dieux mêmes s'y trouvent sensibles; qu'elle n'est lâche que dans le coeur des lâches et qu'elle est héroïque dans l'âme de ceux qui sont veritablement généreux » (I, 2) mentre ancor prima così si rivelava a Mandane, che, ingannata, ne aveva pianto la morte: « Je ne veux rien savoir de vous, sinon s'il me sera permis d'espérer de votre bonté quelques témoignages de compassion, lorsque je serai mort par votre rigueur, comme vous m'en avez accordé lorsque vous m'avez cru mort par la main de vos ennemis ».

Insistere a lungo sulla figura dell'Infanta, per farne in fondo una critica negativa, sarebbe perfettamente fuor di luogo, in quanto, non essendoci ancor stato nessuno capace di dissentire sostanzialmente dalla critica di Scudéry: « Doña Urraque n'y est que pour faire jouer la Beauchâteau » a cui già accedeva Corneille nel *Discours du Poème dramatique* quando considerava l'amore dell'Infanta come un episodio staccato, sarebbe un ripetere giudizi del tutto noti. Ma basterà per fissarne la più completa figura in confronto dell'Infanta delle *Mocedades,* esaminare, in rapporto ai vecchi motivi, la scena seconda dell'atto primo, che forse è la più adatta ai fini di un'esatta valutazione estetica e in cui essa rivela alla perspicuità di Léonor l'amore segreto per Rodrigo. Rivelazione consimile nella *pièce* originaria è fatta al principio dell'atto III nella confessione di Doña Urraca, che al fido Arias Gonçalo racconta la malinconia di che la

Digitized by Google

morte della madre, la vecchiaia del padre e il disamore dei fratelli hanno caricato la sua anima: magnifica la semplicità del concetto che nudo e casto, si libra nel ritmo di *redondilla:*

Ha que murió
y está en el cielo mi madre
más de un año, y es crueldad
lo que esfuerçan mi dolor,
mi hermano con poco amor,
mi padre con mucha edad.
Un moço que ha de heredar,
y un viejo que ha de morir,
me dan penas que sentir
y desdichas que llorar.

E la piccola Infanta, la cui anima è triste più che la morte racconta con semplicità: « un marito? sì, ma non uno straniero; meglio essere signora di un borgo di Castiglia, che di molti regni regina »; e al consiglio del vecchio: *Pues pon, Señora, los ojos — en uno de tus vasallos,* spalancando forse per doloroso sgomento gli occhi rabbuiati e lontani, risponde:

Antes havré de quitallos
á costa de mis enojos.

E non per l'esibizionismo sentimentale, che costringe l'Infanta, *grande princesse,* ad esprimere il sogno folle e irragionevole che le fece una volta tremare l'anima inconsapevolmente, ma pure non seppe perdutamente affascinarla, dice con tanta grazia *naïve:*

Yo querría
al gran Cid, al gran Rodrigo.
Castamente me obligó,
pensé casarme con él....

laddove l'altra come figlia di re non può chinarsi all'amore di un vassallo:

j'épandrai mon sang
Avant que je m'abaisse à dementir mon rang.
. . . . . .
Et je me dis toujours qu'étant fille de roi,
Toute autre qu'un monarque est indigne de moi.

Digitized by Google

e, cartesiana, non rinuncia all'incessante controllo e al dominio dell'impressione sensibile, maneggiando la sua ragione come una lama ben temprata, a costo di rivolgerla verso il cuore malato di un desiderio indegno:

Et si ma passion cherchoit à s'excuser,
Mille exemples fameux pourroient l'autoriser:
Mais je n'en veux point suivre où ma gloire s'engage;
La surprise des sens n'abat point mon courage;...
. . . . . .
Quand je vis que mon coeur ne se pouvoit défendre,
Moi-même je donnai ce que je n'osois prendre.

Cioè, per difendere la *gloire* o *vertu,* non esita all'estremo rimedio, di donare l'oggetto che non deve amare, poichè:

Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui:
C'est un feu qui s'éteint, faute de nourriture.
. . . . . .
Si Chimène a jamais Rodrigue pour mari,
Mon espérance est morte, et mon esprit guéri.

Guéri: perchè proprio si tratta di una malattia e di una medicina. L'*alliance des mots* fa risovvenire della commedia spagnuola, ma questa di Calderón, intitolata *El médico de su honra,* dove si tratta di un conte che alla moglie che adora, ma di cui la tenerezza fedele ha investita del dubbio, fa dire una sera l'ultima preghiera, la distende sul letto e chiama il *sangrador* per dissanguarla fino a morire. Ma si trattava dell'amore maritale, motivo romantico per eccellenza: ma egli stesso copre del mantello i suoi occhi, per non vedere il sacrificio cruento; si tratta di romanticismo in azione: non per nulla riecheggia un motivo shakespeariano.

Mentre, offrendo la sua rinuncia alla gloria, divinità divoratrice, l'Infanta non solleva un, benchè metaforico, mantello a difendere gli umanissimi occhi, ma con ostentazione analizza il più profondo tormento, compiacendosi delle sottigliezze e delle antitesi:

Je travaille à le perdre, et le perds à regret.
. . . . . .
Je vois avec chagrin que l'amour me contraigne
A pousser des soupirs pour ce que je dédaigne.

Digitized by Google

Ignara di tutto questo D. Urraca, la dolce piccola Infanta, osservava tristemente, per poi trincerarsi dietro una di quelle semplici massime piene di buonsenso, care al realistico dramma spagnuolo (quasi un riposo di fronte alla verbosità corneliana):

Quanto más su padre llora,
quanto más justicia sigue,
y quanto más le persigue,
es cierto que más le adora;
y él la idolatra adorado,
y está en mi pecho advertido,
no del todo aborrecido
pero del todo olvidado.
Que la muger ofendida,
del todo desengañada,
ni es discreta, ni es honrada.
si no aborrece ni olvida.

mentre tanto l'altra si controlla da volere che nemmeno il volto tradisca l'intima pena: e quando, essendole annunciato il sopraggiungere di Chimène, ordina a Léonor: *allez l'entretenir dans cette galerie,* alla domanda:

Voulez-vous demeurer dedans la rêverie?

con un cenno di risoluto diniego dichiara:

Non, je veux seulement, malgré mon déplaisir,
Remettre mon visage un peu plus à loisir.

dove quel *je veux* segna proprio il difetto della rielaborazione corneliana, che alla semplicità violenta degli affetti sostituisce il decoro e l'ingegnosità.

Si comprende quindi agevolmente come questo episodio contenga in potenza sia il cartesiano monologo dell'atto quinto (sc. 2ª), sia la scena terza del medesimo atto, la seconda del quarto, la terza, quarta e quinta del secondo, tutte ispirate dal nuovo ideale cartesiano, davanti alla cui gravità psicologica, ancora più umilmente indietreggia l'adorabile creatura che una volta, affacciata al tradizionale balcone, ancora sapeva godere delle siepi folte di foglie nuove, dei monti oscuri di querce dalle fronde cupe e fitte, di un gridìo gioioso di uccello nell'aria tutta azzurra, di un ruscello limpido dal mormorio persuasivo (vv. 1285-1300), pur se il cuore sentiva abbrancato da una indefinita sofferenza; e sapeva tenere al suo *prince charmant* un discorso così innutrito di gongorismo:

.... en número tus vitorias
con las estrellas compitan.

Digitized by Google

Por la redondez del mundo,
después de ser infinitas,
con las plumas de la fama
el mismo sol las escriva[1].

---

[1] A questo punto è interessante leggere la condanna delle tragedie francesi e del *Cid* in ispecie, che al lume del classicismo francese dava Fénelon nel 1714, quando nella *Lettre sur les occupations de l'Académie* ne riconosceva l'incapacità di aderire alla natura: « La mode du bel esprit faisait mettre de l'amour partout... encore fallait-il que ses soupirs [dell'eroe] fussent ornés de pointes, et que son désespoir fût exprimé par des espèces d'epigrammes.... On n'osait mourir de douleur sans faire des pointes et des jeux d'esprit en mourant. De là vient ce désespoir si ampoulé et si fleuri.... [osservando poi a proposito del monologo di Rodrigo nell'atto primo:] Jamais douleur sérieuse ne parla un langage si pompeux et si affecté. Il me semble qu'il faudrait aussi retrancher de la tragédie une vaine enflure, qui est contre toute vraisemblance.... Notre versification, trop gênante, engage souvent les meilleurs poètes tragiques à faire des vers chargés d'epithètes pour attraper la rime. Pour faire un bon vers, on l'accompagne d'un autre vers faible qui le gâte. Les périphrases outrées de nos vers n'ont rien de naturel; elles ne représentent point des hommes qui parlent en conversation sérieuse, noble et passionnée.... J'avoue que les anciens donnaient quelque hauteur de langage au cothurne:.... mais il ne faut point que le cothurne altère l'imitation de la vraie nature; il peut seulement la peindre en beau et en grand. Mais tout homme doit toujours parler humanement: rien n'est plus ridicule pour un héros, dans les plus grandes actions de sa vie, que de ne joindre pas à la noblesse et à la force une simplicité qui est très-opposée à l'enflure.... Mais le langage fastueux et outré dégrade tout; plus on représente de grands caractères et de fortes passions, plus il faut y mettre une noble et véhémente simplicité ».

Mentre una giustificazione piena basata sull'autenticazione e sul raffinamento il Marchese Orsi, nelle *Considerazioni* del 1703 (dial. VI), dava delle argutezze del *Cid*, avvicinandole ad una difesa del Tasso, incolpato dal Bouhours di quel *clinquant* secentistico che doveva trovarvi Boileau: « propria di Corneille chiamo io tutta interamente la celebratissima tragedia del Cid: e benchè in questo argomento storico avesse posta mano antecedentemente il de Castro per uso della scena Spagnuola, non di meno altro ordine, altra forza, e altro merito diede allo stesso argomento con la sua particolare invenzione il Tragico Francese. Siccome nel giro della Favola non ammira egli, se non quello che giunse ad appagare il suo squisitissimo gusto, con egual discernimento scelse tra le sentenze alcune sole, le quali a lui parvero tali, che avesse potuto concepire la sua purgatissima mente. Qualunque sentenza però leggasi in questa Tragedia appresso Corneille, non si può dir, che non sia propria di lui, nè si può negare autentico l'esempio da essa dedotto: imperciocchè l'approvazione se non l'invenzione di un tanto autore, basta ugualmente per render suoi que' pensieri e per dar loro egual pregio agl'inventati da lui. In questo concetto

Digitized by Google

Ma una ultima osservazione si può fare a proposito della tragicommedia francese e del suo modello, che alla mentalità romantica di un A. W. Schlegel già appariva *einer der schönsten der je einem Dichter zuteil geworden ist*: cioè, nella commedia di Castro le varie azioni, prive di unità di eroe, sono tuttavia poeticamente convergenti verso quell'unico centro, che è la figura del re, una di quelle rappresentazioni quasi leggendarie che, diventate realtà nello spirito, vi continuano la loro vita, ma più dilatata e trasformata e arricchita dei nostri affetti e della nostra nostalgia verso l'età loro lontana: ed appare benefica e sorridente all'inizio del dramma, a presiedere l'ordinazione cavalleresca dell'eroe dinanzi all'altare di Santiago, o, più avanti, ad invano calmare le ire suscitate dalla sua scelta bonaria, o a consoiare l'Infanta dolorosa e per sentirsi mancare l'amore e per la solitudine che cresce a sommergerla; o a placare la tirannica volontà di Ximena, o a solennizzare la gloria di Rodrigo, tutti riscaldando con la dolce bontà e fortificando con la parola forte, chè le parole del re, come dice D. Sancho Ortiz nella *Estrella de Sevilla* hanno *valor que los montes labra*. È appunto la poesia di questa figura centrale che con le sue semplici, commosse, sommesse parole, domina e ricompone in armonia i dissonanti motivi, che non interviene ad unificare sia pure superficialmente la elaborazione di Corneille, il che press'a poco l'autore stesso riconosceva quando dichiarava che il re *remplit assez mal la dignité d'un si grand titre*. Come questa si sono smorzate altre iridescenze di poesia: scomparso è ormai il *pañuelo* che aveva arrossato di sangue l'implacabile vendetta del vecchio signore castigliano, nè più il re moresco muove sulla scena a narrare la gloria dell'eroe di Castiglia, nè il santo Patrono di Spagna si svela nella veste lucente, simile ai tanti altri Beati

---

poi ben si scorge, che si è compiaciuto particolarmente Corneille del vederlo sua mercè amplificato e raffinato; se pur questo termine di raffinare può col miglioramento accordarsi ». E a proposito della espressione di Chimène (III, 3): *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, così si esprime: « se può eccedere in finezza il pensiero di Cimene (il che non credo io), potrebbe ciò nuocere all'intento della Tragedia, perchè la somma coltura dello stile manifesta il Poeta, che dovrebbe restar celato: ed il suo manifestarsi distoglie l'immaginazione dello Spettatore dalla persona rappresentata.... conchiude la sentenza Spagnuola nel dir Cimene, che col vendicare una parte della sua vita ne riman'ella senza ambedue, ma quanto più ingegnosamente specifica il Franzese, che dee vendicar Cimene quella parte che più non ha, contra quella che le rimane ».

Digitized by Google

che erano saliti al cielo in un manto trapunto di stelle[1]. Al quale proposito è veramente notevole osservare che i motivi sdegnati dal classicismo di Corneille ormai avviato verso l'intransigenza, dovevano essere raccolti più tardi o da un povero rifacitore come Chevreau, che probabilmente ignorando il testo di Castro, introduceva ad abbellire la meschinità della sua opera, infanti ed ambasciatori moreschi, o da un pretenzioso Casimir Delavigne, o nientemeno che da un Victor Hugo, che nel poemetto: *Quand le Cid fut entré dans la Généralife*, nella *Légende des siècles* conduceva il suo eroe al sommo di quell'esaltazione epica che è segnata in Castro dall'episodio di San Lazzaro (III, 2115-2358), quando, a proposito di Tonnerre, così faceva parlare il vecchio indovino:

> Il m'a parlé. J'étais monté sur la hauteur,
> Pour prier. Le tonnerre a dit à mon oreille:
> Me voici, la douleur des peuples me réveille.
> Et je descends du ciel quand un prince est mauvais:
> Mais je vois arriver le Cid et je m'en vais

mentre C. Delavigne, romantico *prudent et sage* gettava nella forma anche troppo classica della sua tragedia *La fille du Cid*, più di un'allusione alle vecchie leggende di Spagna. Chè se la morta Chimène appare al Cid ormai vecchio e stanco ad annunciargli che è giunto l'ultimo riposo[2] forse in memoria di quelle relazioni soprannaturali che

---

[1] Chè rappresentare un auto o una commedia divina a Parigi non era possibile al tempo di Corneille o di Racine più che a quello di Victor Hugo (quasi uniche eccezioni sono il *Saint Genest* di Rotrou e il *Polyeucte*). Anzi si noti che tra gli argomenti propugnati nella seconda metà del s. XVIII, in piena reazione classica da Clavijo nei *pliegos* d'*El Pensador* (1763, 3-4) e accolti da Carlo III, quelli in nome della religione e dell'arte sono gli stessi che duecento anni prima erano stati invocati in Francia per l'abolizione dei Misteri.

[2] Racconta il Cid di averla vista in sogno (III, I):

> Toujours belle,
> Belle comme à vingt ans, mais morte cette fois.
> J'errais sous son balcon, chantant à demi-voix
> L'air qui fut longtemps sa douce phantasie;
> Son bras avec lenteur leva la jalousie.
> Ravi, je crus encor la voir sous ces atours
> Que préféraient mes yeux au temps de nos amours;
> C'est sous un blanc linceul qu'elle m'est apparue.

Digitized by Google

la coscienza epica attribuiva ai suoi eroi [1], ricordava forse il buon Delavigne che un poco noto poeta secentesco, Pedro Liñan de Riaza, nella commedia *Las Hazañas del Cid* (1603) aveva introdotto S. Pietro per una simile occasione [2]? e, quel che è ancora più interessante aveva fatto domandare dal Cid morente:

Fincando ya el mi cuerpo sin vida,
Un baño le dareis de agua de rosas
(Baño agradable de la hedad florida),
Y despues de mis ropas mas costosas
Le vistireis, que finque muy apuesto,
Guarnido al nuestro usar de todas cosas.
Y pondredes despues de todo aquesto
En un verde sendal la señal mia,
Que tanto espanto a la morisca ha puesto.
Y el braço diestro por quien (en) algun dia
Bos respetaran moros y el Christiano,
Y ya la muerte enlaça, abate, enfria,
Ponelde inbiesto y alto, y en la mano
Bien fixada y desnuda mi tisona,
Tan conocida deste Rey pagano,
Y en tal guisa liguad a mi persona
Sobre bavieca, y hireis a acompañalla
Donde tanta morisma se amontona;

Pâle, elle m'a souri; puis dans l'air suspendue,
Vers l'étoile du soir elle a levé la main,
Et c'est évanouie en disant. « A demain! ».

[1] Cfr. R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática, y vocabulario,* Madrid, 1911 (v. III) vv. 404-9: giunto il Cid presso Figeruela:

.... se echava myo Çid despues que fue çenado,
Un suenol priso dulçe, tan bien se adurmjo.
El angel Gabriel a el vino en sueño;
« Cavalgad, Çid, el buen Campeador, ca nunqua
En tan buen punto cavalgo varon;
Mientra que visquieredes bien se fara lo to ».

[2] Cfr. il *romance* in: Durán. *Romancero General* I, n. 892.

Digitized by Google

Y no dudeis ganar esta batalla,
Sobrino, porque Dios me ha revelado
Que ansi defunto tengo de ganalla[1].

proprio quello che domanderà nella tragedia romantica (III, I):

Qu'un convoi me ramène,
A travers les païens au tombeau de Chimène,
Que, droit sur les arçons et Tizonade au vent,
La face à l'ennemi, mon corps marche en avant.
Et si désir leur vient de vous barrer la route,
Mon ombre suffira pour les mettre en déroute.

Poichè infatti Corneille nel trasformare in una preziosa poesia d'amore e di volontà la commedia epica sulle *enfances* di Rodrigo, dove l'amore è soltanto un episodio, aveva naturalmente allontanato con un gesto schivo tutti gli episodi eroici, mantenendo solo la sottile trama di passione, il che non gli impedì di accettare (se si pensi alle tragedie di Racine, *faites de rien*) anche troppa storia e troppi eventi romanzeschi, perchè il suo ideale era proprio questo: contenuto romanzesco in cornice classica; il che appunto era implicito quando diceva che avrebbe dato volontieri due delle sue migliori tragedie per avere inventato il soggetto del *Menteur*. Sì che fra tutta questa frondosità di eventi perfino non è impossibile ritrovare, come già ci è accaduto, un verso o anche una battuta di ispirazione romantica, cioè castigliana: quando ad esempio Chimène dice, oppressa da un presentimento sottile (I, 1):

Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie et s'en trouve accablée.
Un moment donne au sort des visages divers,
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

mostra di ricordare classicamente, il lungo monologo di Sancho Ortiz nell'*Estrella de Sevilla*:

La mar tranquila y cana
amanece entre leche
y antes que montes eche
a el sol por la mañana.

En círculos de grana
madruga el Alva hermosa,
y luego negra nuve
en sus ombros se sube

[1] In: A. Restori, *Le Gesta del Cid*. Milano, Hoepli, 1890, pp. 138-9.

Digitized by Google

vistiéndola con sombra tenebrosa,
y los que fueron riscos
son de nieve gigantes basiliscos.
Penachos de colores
toma un almendro verde,
y en un istante pierde
sus matizados flores;
cruzan murmuradores
los arroyuelos puros,
y en su argentado suelo
grillos les pone el yelo;
pues si estos dél jamás están seguros
¿ cómo en tanta mudança
podré tener del tiempo confiança?

benchè con tutto ciò non volesse calare nella sua poesia nulla del lirismo incantevole dei *romances* onde è contesta la commedia di Castro, e di cui due ne riportava egli stesso nell'*avertissement* al Cid; mentre pochi anni dopo, Bense du Puis nell'*Apollon* (1644) si mostrava sensibile alla loro grazia popolaresca trascrivendone uno che non è del Cid[1] ma del Re Rodrigo: *De las batallas cansado - se sale el Rey D. Rodrigo.*

Così agli accadimenti vari ed agli strani ritrovati portati sulla scena dai drammaturghi castigliani già aveva copiosamente attinto nelle *pièces* anteriori al Cid: e di cui senza insistere troppo sul noto intrico del *Clitandre* o la *subtilité de l'intrigue* de *la Veuve,* sulla gelosia tutta spagnuola che serve di pretesto a *La Galerie du Palais* o su la casistica amorosa di Daphnis ne *La Suivante* o la fantasmagoria dell'*Illusion comique* (ove ha tanta parte il personaggio di *Matamore*), basterà accennare che l'episodio della pazzia in *Mélite* (IV, 6):

Mais d'où vient que tout mon corps chancelle?
Quel murmure confus! et qu'entends-je hurler?
Que de pointes de feu se perdent parmi l'air!
Les Dieux à mes forfaits ont dénoncé la guerre;
Leur foudre décoché vient de fendre la terre,
Et pour leur obéir son sein me recevant,
M'engloutit, et me plonge aux enfers tout vivant.

si rifa direttamente alla *Estrella de Sevilla* (III, 7):

¿ No oyes en confuso estruendo
Bramar los aires, armados
De relámpagos y truenos?

---

[1] Come è detto in: *Revue d'histoire littéraire de la France,* III, 1-3.

Digitized by Google

Uno baja sobre mí
Como culebra, esparciendo
Círculos de fuego aprisa.

benchè poi la scena di questa continui con tono burlesco e grossolano e nell'altra si ritrovino più avanti evocazioni mitologiche trattate con grazia leggera.

E quando poi, dopo aver fissato nel Cid il dramma della volontà, in germe anche nel. di pochi mesi anteriore, *Agésilan de Colchos* di Rotrou, ove Sidonie precorreva Chimène nel dire all'amante che dall'onore era costretta a perseguire:

J'ai dû pour mon honneur, poursuivre ton supplice,
Je dois pour mon amour, t'offrir ce sacrifice.

e avergli dato nell'*Horace* un colore semplice e storico, la sua immaginazione spagnuola vinceva nuovamente il gusto francese, lo vediamo vantarsi, a proposito dell'*Héraclius,* di aver saputo creare una *pièce si embarassée,* e nel *Don Sanche d'Aragon,* lontano ormai il tempo del Cid, in cui preoccupato della scelta dei particolari, s'impossessava dei rapidi tratti del P. Mariana, innestare ormai la storia sul tronco del romanzesco e dare nell'*Argument,* degli immaginari dettagli sul re di Aragona e il conte di Fuensalida, e quel che più conta, dal confluire delle due fonti, del *Palacio confuso* di Lope de Vega e del *Dom Pelage* (o *Entrée des Maures en Espagne*) del Sieur de Juvenel (1645) mettere insieme una *pièce* romanzesca, che se anticipa la psicologia del Ruy Blas, presenta degli addentellati ritmici e rimici con *Hernani.* Tanto è vero che nella « *préface* » del 9 marzo 1830 Victor Hugo consigliava di rileggere il *Cid, Nicomède,* e il *Don Sanche,* dove più che in altre già si era specchiata l'*allure* castigliana.

JOLE RUGGIERI.

Digitized by Google

Discussioni critiche sul " Don Quijote ".

La critica, dal Romanticismo ai giorni nostri, riguardo alla personalità ed all'opera di Miguel Cervantes — critica ormai in gran parte degenerata in ciò che il Menendez y Pelayo giustamente chiamava « Fetiquismo cervantista » — ha indotto i singoli autori ad elucubrazioni eccessive e complesse e, talora, ad errori di interpretazione. Miguel Cervantes, riconosciuto genio dai posteri, è caduto fra gli artigli dei critici, per venire analizzato, smembrato nell'opera sua; direi che si è quasi dimenticato che un tempo questo genio possedeva un cuore e, a sua volta, una fantasia. La tristezza del sogno deluso, dell'idealismo sempre inseguito e mai raggiunto, l'aspra lotta quotidiana per la vita, l'amarezza della disfatta e, finalmente, la grande ultima vittoria, tutto è stato crudamente risolto a tavolino, come arida formula algebrica. Non vorrei essere ingiusta con gli ultimi studiosi del *Don Quijote,* (G. Toffanin, C. Lollis, A. Castro, H. Hatzfeld), che ci hanno dato libri cospicui, densi di dottrina, ma dovrò pur dire che anche essi non mi paiono aver colpito in pieno l'ispirazione del Cervantes.

Giuseppe Toffanin, nel suo libro: *La Fine dell'Umanesimo,* ha dedicato un intero capitolo — il XV° — alla interpretazione del pensiero ispiratore originale che indusse Miguel Cervantes alla composizione del suo *Don Quijote.*

Basandosi su i tre primi capitoli della Seconda Parte del libro, arrivando « fino alla sapiente conclusione del baccelliere Carrasco », l'autore ritiene che « ripensando a tutto il libro, a quel contrasto fra i due personaggi davanti al baccelliere, alla conclusione dell'opera si sente che l'eroe del poeta è Sancio.... ».

E ciò, perchè?

« Perchè — dice sempre il Toffanin — il mutilato di Lepanto si

Digitized by Google

leva nella storia e nella poesia di contro al movimento germanico come paladino di Roma.

« Informandosi ad una profonda consapevolezza religiosa, egli rappresenta l'eterno problema dell'uomo, con una interezza e una libertà assoluta.... Voi trovate nel *Don Chisciotte* la vita come antitesi insolubile di ideale e realtà, di poesia e di volgarità, che si conchiude in onesta ironia fatta di incitamento all'umiltà: il trionfo di Sancio. In Germania con Lutero quell'antitesi finisce in ironia fatta di superbia e di impeto. *Quello che ci resta dalla lettura del « Don Chisciotte » è una sfiducia nelle forze dell'idealismo puro che è religione* »[1].

Che il libro del Toffanin sia un dotto studio su le varie polemiche letterarie sorte in Italia e di poi riflesse da tutta la latinità con la Contro-Riforma, è cosa oramai riconosciuta; però, avendo egli, nella analisi del « Quijote », tralasciato di considerare i singoli personaggi dell'opera anche in qualità di veri e vivi rappresentanti — nel senso più umano e più vasto — del proprio autore, venne a giungere logicamente a simile conclusione: « D'improvviso ci si accorge che, dissodando il grande sterpaio della controriforma letteraria, s'è venuto a ricostruire il mondo ideale in cui si formò il Cervantes; che la portentosa diatriba tra l'eroe catalano ed il suo scudiero avulsa da esso perde parte del suo sapore satirico; che le ragioni della poesia e dell'universale sono fra le mani di Don Chisciotte e quelle della storia e del particolare tra le mani di Sancio »[2].

Non vorrei che, pur cercando coscienziosamente di immedesimarci nel pensiero di Miguel Cervantes, dimenticassimo di considerare la vita, unica fonte alla ispirazione di questo autore; poichè proprio nel corso della vita noi vediamo cimentarsi, senza mai interruzione, l'universale con il particolare, ma sempre sotto l'aspetto di un tutto unico e perfetto: cioè anima e corpo.

Per attingere a questo tutto, indissolubile nelle sue parti, occorre elevarsi, fino a giungere, sempre seguendo Miguel Cervantes, a quell'atomo di divinità che ognuno di noi reca in sè, ma chiuso, costretto ed immerso nella compatta cerchia della materia.

Non vi fu trionfo di Sancho; la materia non vincerà mai totalmente lo spirito, qualunque sia l'apparenza. Spesso, anzi quasi sempre,

---

[1] G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo* (Torino, 1920), p. 221.
[2] G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, p. 212.

Digitized by Google

l'anima soggiace in silenzio; ma non mai vinta nè morta. Piange la propria sorte, dolcemente rassegnata, chiusa in sè stessa, sognante una vita di sogno di là da venire; attende così la unica liberazione possibile dalla brutalità a lei preponderante: la liberazione è La Morte.

A questa umanità dolorosa si rivolse Cervantes per bocca del Cavaliere della Triste Figura; ma particolarmente a quella parte di essa che, stanca di lottare, tendeva ad abbandonarsi vilmente in balìa della materia.

Il Toffanin, invece, dichiara il poema cervantino frutto della reazione cattolica, poichè recante in sè il bisogno di autocoscienza, bisogno mancato al Rinascimento.

Un profondo senso religioso pervade certamente l'intero poema, nonostante la sua apparente comicità ed i diversi episodii a volte anche volgari, che in esso incontriamo. Ma, contrariamente al Toffanin, sostengo che questo senso religioso ritrovabile nel testo, non sia stato « voluto » dall'autore. Cervantes fu certamente un buon cattolico, ma non sufficientemente dottrinario da comporre un intero libro a scopo religioso. Ed infatti io credo che, inconsciamente travolto dalla corsa del suo Cavaliere dietro al sogno dorato, egli sia giunto solo alla fine dell'opera a comprendere veramente la grandezza e profondità della religione.

Nè d'altra parte, leggendo il Quijote, mi par possibile poter giungere alla conclusione voluta dal Toffanin, cioè alla « sfiducia nelle forze dell'idealismo puro che è religione ».

Nessuna teoria religiosa è svolta nel corso del romanzo; nessuno vi recita un *Credo* completo come la Barbara Ricla nel *Persiles*. Ma il vero significato intimo dell'insieme si basa su l'esistenza e forza dell'anima e, quindi, sul desiderio di elevazione ad essa spontaneo, desiderio di ritorno al suo Primo Fattore, ultimo ed unico asilo di pace. Distaccamento dal mondo materiale, sublimazione dell'anima, carità, umiltà e castità; massime tutte profondamente religiose per se stesse, ma che certo non costituiscono un insieme tale da potersi denominare « frutto della reazione cattolica ».

Don Quijote fu frutto della vita, rifoggiata dalla stessa personalità dell'autore; fu derivazione da quella dura realtà a cui sempre questo grande sognatore si trovò di fronte: la necessità di vivere, di soddisfare la materia quotidianamente, abbandonando invece per essa la dolcezza della speranza. Il genio cervantino sorse dalla constatazione della amara realtà che sempre lo circondò e rinchiuse; ferita, delusa,

Digitized by Google

e pure mai vinta, questa anima grande da prima si difese mediante lo scherno, quindi si rifugiò nell'intimo segreto del suo « Io », vivendovi una seconda vita di sogno, splendida per la sua stessa solitudine. Da queste due successive trasformazioni, Miguel Cervantes passò alla terza e definitiva: dalla rivelazione della sua stessa essenza, lentamente, preso da misticismo spontaneo, egli passò alla contemplazione dell'Anima. Dall'Anima dovette improvvisamente giungere alla sicura conoscenza, profondamente sentita, della stessa esistenza di Dio. Per la grandezza di simile visione soprannaturale, Don Quijote morirà, ma lo vedremo morire, abbandonare la terra, serenamente.

Che lo sviluppo progressivo del sentimento religioso sia avvenuto lentamente non che inconsciamente nel Cervantes, lo possiamo dimostrare osservandone il regolare e naturale progresso nel corso del Quijote stesso. Mentre che religione e Dio nella Prima Parte del poema non rappresentano che formule oramai di uso corrente — e nei riguardi del Cavaliere hanno il solo scopo umoristico di richiamare alla memoria del lettore i giuramenti e le invocazioni dei perfetti cavalieri erranti di un tempo — nella Seconda Parte vengono ad acquistare significato e profondità gradualmente maggiori. Mai però si giunge a dottrina. Ogni pensiero religioso espresso da Miguel Cervantes è direttamente collegato a qualche fatto puramente umano: religione e vita insieme fuse. Di più, dopo essersi lasciato trascinare involontariamente a misticismo, Cervantes subito ne uscì, quasi vergognoso di aver rivelato, sia pure per un solo istante, parte così intima di se stesso. In generale, vediamo Sancho ricondurre a terra il Cavaliere non che l'attento lettore; ed è giusto che egli, causa il suo evidente materialismo, non riesca ad afferrare la profondità di idealismo a cui invece è capace di giungere il suo padrone.

Cervantes fu certo amante dei suoi simili; volle forse insegnare ad essi la strada per giungere al magico palazzo da lui ritrovato? Certo che Alonso Quijano, fattosi cavaliere errante, divenne apportatore del vangelo umano fra gli uomini.

Vangelo umano, non divino. Per questo, Sancho accompagnerà il Cavaliere, Sancho l'inseparabile, Sancho materia vile. Insieme andranno per le strade polverose; insieme soffriranno gli stessi dolori, per quanto in maniera diversa:

« Quiero decir — dijo don Quijote — que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que

Digitized by Google

a mí me toca o tocare, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo . . . . . pues más dolor sentía yo entonces en mi espíritu que tú en tu cuerpo » [1]. Il Toffanin, riportando a sua volta questo dialogo, pur sostenendo di non volerlo « guastare con chiose », vi appone la seguente: « Don Chisciotte, insomma, è il personaggio che vuol salire dal particolare della storia all'universale della poesia » [2].

Non basta; Don Quijote non è solamente ingenua poesia:

« Ma, secondo le conclusioni italiche e tassesche, il personaggio a ciò destinato si nutre del merito dei suoi compagni come un vampiro e lascia sulle spalle di essi i suoi scacchi e i suoi torti come un filisteo. Don Chisciotte, in nome del suo ideale, la poesia, si prepara a diventare vampiro e filisteo » [3].

E, naturalmente, alle spalle di Sancho, degno rappresentante della storia. Povero Don Quijote, Cavaliere dell'Ideale!

A questo punto mi pare sufficiente contro-dimostrazione riportare parte del monologo tenuto dal Cavaliere nel silenzio dell'alba, mentre che lo scudiero gli dorme pacifico a fianco:

« ¡ Oh tú bienaventurado sobre cuantos viven sobre la haz de la tierra, pues sin tener envidia ni ser envidiado duermes con sosegado espíritu, ni te persiguen encantadores, ni sobresaltan encantamentos! Duerme, digo otra vez, y lo diré otras ciento, sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia.

« Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga; pues los límites de tus deseos non se extienden a más que a pensar tu jumento; *que el de tu persona sobre mis hombros le tienes puesto: contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores*. Duerme el criado y está velando el señor, pensando cómo le ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes.... » [4].

Seguendo l'opera di Miguel Cervantes, occorre lasciare da parte poesia e storia considerate in qualità di astrazioni, per contemplare la sola poesia del dolore, la sola storia della umanità.

Don Quijote e Sancho, nel perfetto loro contrasto apparente, si

---

[1] *Don Quijote*, II, 2.
[2] G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, p. 215.
[3] G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, p. 215.
[4] *Don Quijote*, II, 20.

Digitized by Google

completano, venendo così a costituire quell'insieme chiamato: Uomo. Sancho oserà ribellarsi a simile stretta unione; pure giungerà a riconoscere quanto gli è stato donato:

«.... que si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero ésta fué mi suerte y ésta mi malandanza; no puedo más, seguirle tengo: somos de un mismo lugar; he comido su pan; quiérole bien; es agradecido; dióme sus pollinos, y sobre todo, yo soy fiel; y así es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y el azadón.... »[1].

Poichè già Don Quijote a lui aveva detto:

«.... quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una misma cosa conmigo que soy tu amo y natural señor, que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere, porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice, que todas las cosas iguala.... »[2].

Nè vedo, come invece il Toffanin, Don Quijote armarsi dei Quattordici Punti Aristotelici della Poesia, quando, dubbioso circa le intenzioni avute a suo riguardo dall'ignoto narratore delle sue gesta, egli dice:

«.... si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas debajo de las más viles que de algún vil escudero se hubiesen escrito.... »[3].

Mi sembra molto naturale ed umano che il Cavaliere, oramai conscio del materialismo ancora evidente delle sue passate gesta, ne temesse la divulgazione e che, in base alla propria esperienza, dubitasse della buona fede degli uomini tutti.

Miguel Cervantes avrà certamente conosciuto e forse anche studiato le diverse dottrine letterarie allora fiorite. Ma nel *Quijote*, se pure se ne trova traccia, esse sono ben lungi dal rappresentare la base dell'opera intera. L'autore, profondo conoscitore dell'umanità a traverso la sua stessa anima sensibile, non fu certo assimilatore di dottrine; riprodusse caratteri e li abbandonò al proprio destino naturale, ottenendo così il rinnovamento della sua stessa vita a traverso quella delle sue creature.

---

[1] *Don Quijote*, II, 33.
[2] *Don Quijote*, I, 11.
[3] *Don Quijote*, II, 3.

Digitized by Google

Conscio della esistenza di un segreto destino che guida l'umanità intera, nascostamente, verso l'ignoto, egli creò i suoi personaggi al solo scopo di seguirne attentamente l'azione spontanea; chino su di essi, anelò afferrarne il profondo mistero. *Don Quijote* è un racconto umano di stati d'animo concreti. Illusioni, difetti, ipocrisie, tutto vi è rivelato con semplicità estrema. E l'insieme acquista risalto maggiore mediante quel velo di ironia che quasi sempre lo ricopre; ironia derivata da sofferenza, da amarezza profonda, poichè dimostra essere erronea la credenza che alcuni uomini hanno, di poter giungere in terra alla perfezione.

Questa fu credenza di Don Quijote; ma in lui fu pura, poichè il suo sforzo mai mirò ad innalzarlo per superbia. Da prima cercò ciecamente qualcosa di grande a cui afferrarsi, sorgente di vita gloriosa e di gioia. Ma, ben presto comprese la inutilità di simile aspirazione; e sognò unicamente unirsi con Dio, a fine di uscire, spiritualmente almeno, dalla vita terrena. Il suo valore morale, la sua grande forza d'animo, il suo idealismo puro, furono di gran lunga superiori alle sue deboli braccia; ugualmente egli tentò lo sforzo. La realtà che lo circondò, pur procurando risalto all'idealismo suo, lo vinse e costrinse; ma, dimostrandogli l'errore, gli accennò la unica e possibile via di salvezza. Reso grande per la propria umiltà, Don Quijote riconobbe il suo errore e comprese.

Questo è il significato dell'opera; Cervantes imparò che occorreva accettare la vita senza ribellione di sorta, qualunque cosa essa venisse a recare. Nè bisognava viverla solo materialmente, cedendo agli apparenti godimenti terreni che essa sembra ogni tanto presentarci e nè pure tentando abbandonarla anzi tempo. Occorreva bensì attendere fiduciosi, così come seppe finalmente attendere Alonso Quijano; e l'ora della liberazione gli fu dolce.

In simile rassegnazione, in tanta fiducia, non vi è certo sintomo della Contro-Riforma, come non vi è traccia alcuna di inquietudine umanistica. Miguel Cervantes ebbe una unica ispirazione; essa fu originale e sublime per la sua stessa semplicità: il problema morale rappresentato dall'uomo nella vita.

L'insieme del capolavoro cervantino conduce, secondo me, a conclusione del tutto opposta a quella voluta dal Toffanin; niente « sfiducia nelle forze dell'idealismo puro che è religione ». Cervantes ci insegnò il « Senso della Vita ». Addittandoci la Pace del grande Domani, egli accennò sorridendo alla necessaria serenità per l'oggi.

Digitized by Google

*
* *

Un altro studio italiano sul pensiero e l'opera di Miguel Cervantes, studio ugualmente basato su le polemiche letterarie sorte con la Contro-Riforma, è quello di Cesare De Lollis, *Cervantes Reazionario.*

Il nocciolo delle opinioni di questo critico si ritrova nel corso del III Capitolo dell'opera: « Le Teorie Estetiche del Cervantes ».

Qui ci troviamo nuovamente di fronte ad un Cervantes polemista, solennemente armato della « Poetica », con sguardo fisso nel Concilio di Trento e, per di più, colpevole del grandissimo torto « di non sentire a pieno la singolare e privilegiata condizione del suo paese davanti al problema di una letteratura, la quale, anzichè di classe, fosse di tutti e per tutti » [1].

Naturalmente simile torto derivò — secondo il De Lollis — dalla lettura troppo attenta della *Etica Aristotelica,* in cui si dichiarava che « il poema epico e la tragedia erano per un pubblico eletto, non pel volgo, il quale.... non può gustare ciò che non conosce: la nobiltà d'animo e di gesta » [2].

Data la evidente contraddizione a simile enunciato, contraddizione che si riscontra nel corso dell'intero poema, Cesare De Lollis risolve il problema da lui impostato, dichiarando che Cervantes, « non riuscì mai a liberarsi dalla *hautise* delle stravaganze ch'egli aveva combattute nei romanzi cavallereschi », tanto che « accanto al *Don Chisciotte* scrisse lo stravagantissimo *Persile* e *Sigismonda* » [3].

Egli viene a sostenere ancora più esplicitamente questa sua ipotesi, dicendo: « Il teorico della dottrina dell'ordine classico (cioè Cervantes) deve all'aristotelismo e al Concilio di Trento, sottili inventori di limitazioni, il capolavoro che pur fu tale solo in grazia di una dedizione assoluta, per quanto ingegnosamente dissimulata, ad una sbrigliata libertà d'invenzione. Capitò al Cervantes lo stesso che a quei rappresentanti delle potenze occidentali che, mandati in Russia ad arginare il dilagare del bolscevismo, ne tornavano bolscevichi » [4].

---

[1] C. De Lollis, *Cervantes reazionario* (Roma, 1924), p. 104.
[2] C. De Lollis, *Cervantes reazionario,* p. 67.
[3] C. De Lollis, *Cervantes reazionario,* p. 101.
[4] C. De Lollis, *Cervantes reazionario,* p. 80.

Digitized by Google

Bolscevismo che condusse Cervantes a commettere, oltre tutto, anche « frondosità e disordine ». Ma non riesco a trovare traccia di tutto questo nel corso del *Quijote;* se qualche momento di disordine vi si ritrova non fu certo voluto, bensì solamente derivato dallo stesso impeto creativo che spinse il Cervantes a scrivere. In quanto a « frondosità » poi, non mi risulta esisterne ombra. Ma il De Lollis insiste su questo rivoluzionarismo cervantino, adducendo il fatto che « quando volle scrivere un libro che fosse una costruzione positiva, sentì di non poter uscire dal genere del romanzo di avventure » [1].

Quindi questo critico viene a sostenere che Cervantes, a fine di salvarsi da simile fallimento, avrebbe dovuto « spogliare la figura dell'eroe dei duri tratti individualistici con cui lo foggia l'umanesimo; e umanizzarlo nel senso sociale della parola, improntandolo cioè di quelle note di generalità che gli permettono di somigliare non solo alla massa dei suoi contemporanei, ma all'umanità di tutti i tempi e di tutti i luoghi.

Ma a questo non s'era avviato Cervantes » [2].

Mediante simili parole, a che cosa tende il De Lollis ridurre la figura di Don Quijote? a che cosa il suo autore? Cervantes si diverte!

« Il buon Cervantes, colla furia del suo eroe nella memoranda avventura dei molini a vento, si caccia a testa bassa per entro alla boscaglia di quelli che gli parevano essere gli ingredienti della poetica classica pel poema epico.... » [3].

Ed ecco, sempre per questo critico, il poema cervantino trasformarsi in un « sacco dove si possa cacciare tutto », sacco che corrisponde alla stravaganza del poema eroico, all'iperbolico concetto di perfezione voluto dalla « máquina del héroe ». Ne risulterà, seguendo simile ragionamento, un Don Quijote ridotto allo stato di « Varón ilustre », a eroe diminuito per la troppa grandezza voluta affastellare su di lui.

Il Tutto cervantino invece, poichè un tutto c'è, corrisponde — a mio parere — all'unico grande Tutto nel mondo: alla Vita, vero « sacco » in cui si incontrano e dibattono i varii elementi epici e lirici, tragici e comici che compendiano l'uomo. Non mettiamo dunque a confronto di un Don Quijote l'adagio aristotelico: « la Storia ha diritto a diventare Poesia solo quando offre gli eccessi » ; poichè la Storia diventa sponta-

---

[1] C. De Lollis, *Cervantes reazionario,* p. 86-87.
[2] C. De Lollis, *Cervantes reazionario,* p. 87.
[3] C. De Lollis, *Cervantes reazionario,* p. 88.

Digitized by Google

neamente Poesia quando è storia della umanità vera. E nella Verità non esiste l'eccesso.

Nè pure ci troviamo di fronte ad una « interpretazione magnificamente secentesca » [1], come sostiene il De Lollis.

L'arte di Miguel Cervantes non ebbe scopi morali. Egli scrisse ciò che aveva da prima vagamente intuito, di poi ansiosamente cercato — per necessità intima — quindi finalmente compreso: la progressiva rivelazione della Bellezza, Bonta e Verità; tre gradini che conducono direttamente a Dio, perchè da Lui derivati e rivelati. Verità, Bellezza e Bontà non sono che il riflesso dell'Infinito; l'Infinito, a sua volta, altro non è se non l'Imagine di Dio.

Per questo insieme, l'arte di Miguel Cervantes fu inconsciamente morale e religiosa ad un tempo. Ma, sopra tutto, essa fu umana; Cervantes fu padrone assoluto dell'attributo maggiore che l'Estetica — intesa nel senso più vasto — possiede: la sua arte si mostrò sempre strettamente vincolata alle più sublimi tendenze dell'uomo. Per questo il genio cervantino sopravvisse a traverso i tempi, in perenne gioventù. Pur svolgendo la elevata teoria delle modificazioni dell'animo nostro, seppe mantenersi in continua e stretta relazione con il mondo esterno, con la vita reale.

Mediante il suo *Quijote,* l'autore non intese risolvere il problema allora in voga riguardo alla forma nell'arte; un problema di indole assai più vasta si era imposto alla sua mente ed al suo cuore. Per questa sua ispirazione il poema si erge inaspettatamente in mezzo alla letteratura dell'epoca; la sua grandezza è dovuta alla libertà del pensiero che lo informò, niente affatto compresso dalle imposizioni della Contro-Riforma. Per la progressiva e completa evoluzione del proprio pensiero, Miguel Cervantes uscì da quello dei suoi contemporanei; per la sua grande comprensione e sincero senso umanitario, per la sua stessa chimera, egli venne a sorpassare il suo secolo: poichè il genio è fuori del tempo.

Partito dall'errore della considerazione di Dio fuori dalla vita, Essere trascendentale infinitamente lontano dagli uomini, Cervantes giunse a distruggere il suo stesso errore. Comprese ciò che ancora rimaneva ignorato dai contemporanei: la perfetta e continua armonia fra Dio e la natura stessa; due forze unite in un solo gesto comune e

---

[1] C. De Lollis, *Cervantes reazionario,* p. 100.

Digitized by Google

che mettono in atto la vita degli uomini tutti, imprimendole il suo profondo valore.

Non vedo quindi come si possa giungere a identificare il Cervantes con un figlio della Contro-Riforma, scorgendo nel suo *Quijote* una « interpretazione magnificamente secentesca ». Al contrario, proprio quando si consideri l'insieme della letteratura barocca, ampollosa e penosamente superficiale nonostante il velo delle frasi grandiose e sonore, ci si potrà trovare finalmente di fronte a quella tale « hantise delle stravaganze » di cui il De Lollis ha voluto erroneamente accusare l'opera cervantina.

Dico « erroneamente », poichè Cervantes venne proprio a distruggere simile edificio di artificiosità e stravaganza, per quanto simile opera di distruzione non fosse certo stata voluta da lui. La forza del genio lo spinse ad esprimere tutta la profondità del suo mondo interno; il desiderio di ricerca lo indusse alla analisi del mondo esterno: così Cervantes venne anche ad iniziare il regno moderno dell'esperienza nell'arte. Non ebbe spiritualismo astratto, puramente concettuale; sensazioni e pensieri furono direttamente attinti all'esperienza umana.

Don Quijote ebbe del sacerdote; nel medesimo tempo egli si mantenne perfettamente umano. Ebbe vero e proprio carattere e conseguente linea di condotta. Egli non ci fu presentato in qualità di « Perfezione compiuta »; rappresentò invece evoluzione progressiva, ragionata e vissuta nella realtà ambiente, quindi basata su l'esperienza.

Spinto da un istinto superiore che lo indusse alla ricerca della chiave della nostra vita, Don Quijote uscì dalla sua comoda casa; l'unica vera sua armatura fu la virtù; l'unica sua forza la sicura esistenza di un ideale superiore, se bene ancora indefinito. La via da percorrere non era facile; occorreva la lotta, lotta strana, perchè svolta in noi stessi: a fianco dello spirituale Cavaliere vediamo trotterellare, ombra inseparabile, l'eterno compagno, Sancho. La comicità delle situazioni deriva a punto da questa continua proiezione dell'uomo deformato nella sua ombra lungo il persorso della vita. Ma se figgiamo lo sguardo più a fondo, vedremo questa apparente comicità offuscare per niente la grandezza del pensiero originale. Don Quijote reca invariabilmente in sè la vera essenza dell'umanità intera. Rappresentante di essa, egli riceverà a traverso l'illusione — come ogni uomo a suo tempo potrà ricevere — la ricompensa maggiore: la più perfetta comprensione. Per questo la stessa morte del Cavaliere non rappresentò disfatta: il suo sogno si avverò per essa, grandioso, al di là della vita.

Digitized by Google

Già nell'imminenza del pericolo gli giunse la prima comprensione, quando cioè la lancia del Cavaliere della Bianca Luna lo minacciò di morte, ed il vincitore, curvo su di lui, pronunciò la sfida suprema:

« Vencido sois, caballero, y aun muerto si no confesáis las condiciones de nuestro desafío. Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma dijo: Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra » [1].

Poichè Dulcinea è l'anima ideale, mai vista, ma sempre bramata; è l'essenza più bella del mondo, superiore ad esso tutto perchè vicina a Dio.

Questo grido di protesta di Don Quijote, grido di vita immortale pronunziato nella imminenza della morte terrena, mi pare serva perfettamente di risposta alla seguente domanda del De Lollis:

« Ma, assolto il còmpito della sua immortale caricatura mettendo in opera lo stesso materiale della letteratura presa di mira, e assuntosi quello positivo di creare un genere che sostituisse i « libros de caballerías », che cosa avrebbe potuto darci il Cervantes? » [2].

Poche pagine avanti, ecco questo stesso critico dichiarare:

« Ma un Cervantes mediocre ragionatore e teorico è spiegato e compensato già abbastanza dal suo integrale temperamento di ingenuo artista » [3].

Il « mediocre teorico » corrisponde, almeno in parte, alle mie idee, poichè sostengo che Cervantes non ebbe teoria alcuna, nè propria nè di imitazione; « mediocre ragionatore » poi no. Non fermiamoci alle apparenze; immergiamoci nelle figure del poema. Allora troveremo facilmente il filo conduttore, profondamente ragionato perchè basato su l'osservazione, ma semplice e piano nella sua spontanea bellezza fatta di verità.

Cervantes, scrivendo il suo Quijote, certamente rivisse la propria vita; con un sorriso a volte di amarezza, più spesso di rassegnazione — indice di speranza in un mondo migliore — ne sottolineò le tristi vicende. Ed è a punto in questo suo sorriso, incompreso da molti lettori

---

[1] *Don Quijote*, II, 64.
[2] C. De Lollis, *Cervantes reazionario*, p. 85.
[3] C. De Lollis, *Cervantes reazionario*, p. 109.

Digitized by Google

e da tanti critici, che risiede la vera grandezza dell'eroe manchego, non che del suo geniale autore.

***

Américo Castro, nella sua opera recente: *El Pensamiento de Cervantes,* inizia l'indagine secondo il seguente principio:

« Parece que lo realmente importante sería, en nuestro caso, el ángulo vital del autor, la perspectiva que él escogió para sí, merced a lo cual las cosas reciben típica existencia y se transforman en esa realidad maravillosa que se llama mundo cervantino. Habría, pues, que proceder de dentro a fuera, y no al revés. *La cultura de Cervantes es elemento funcional y constituyente dentro de su obra....* » [1].

Questo critico si applica quindi a darci una « visión de lo que representa Cervantes dentro de nuestra historia... », rispetto a « el análisis de lo que en nuestro siglo XVI responde a cultura y pensamiento modernos » [2].

E ciò perchè « Cervantes se halla situado en el centro del problema literario que afecta a la íntima estructura del siglo » [3].

Niente personalità, dunque. Il genio di Miguel Cervantes non fu che un riflesso, una elaborazione del pensiero altrui; la sua personalità rimase assorbita dalle varie teorie letterarie, politiche e religiose allora vigenti. Don Quijote parte così nuovamente alla guerra contro la Storia, armato dei soliti Quattordici Punti Aristotelici proprii alla Poesia.

Per prima cosa, il Castro inizia a sua volta l'esposizione del pensiero letterario dell'epoca; ci ripresenta così la Contro-Riforma, nume tutelare dell'idealismo letterario quasi soverchiato dalle forze del sorgente realismo. Egli approva pienamente la teoria del Toffanin rispetto all'origine dell'opera cervantina; ambedue i critici la considerano conseguenza diretta delle varie polemiche letterarie svoltesi allora in Italia, cioè fra il Dicembre del 1569 ed il Settembre del 1575, epoca in cui ebbero luogo le peregrinazioni del Cervantes in Italia. Inoltre, secondo il Castro, parte dei precetti poetici cervantini vennero forse direttamente attinti dalla « Philosophía Antigua Poética » del celebre medico e filologo di Valladolid, Alonso López Pinciano, fedele interprete del pensiero aristotelico.

---

[1] Américo Castro, *El Pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925), p. 18-19.

[2] Américo Castro, *El Pensamiento de Cervantes,* p. 20.

[3] Américo Castro, *El Pensamiento de Cervantes,* p. 23.

Digitized by Google

Poste simili basi, il critico passa a sua volta alla analisi dei tre primi capitoli della Seconda Parte del Quijote. Il Cavaliere stringe quindi nuovamente fra le mani a suo vessillo la « Verdad Universal y Verisímil », lottando contro il caparbio Sancho che si ostina a voler piantar la bandiera della « Verdad Sensible y Particular ». Diversamente dal Toffanin, il Castro sostiene che la lotta per la risoluzione di simile problema letterario a traverso i due simboli, « no se resuelve, sino que queda patente, como problema abierto. El ejemplo es magnífico para quienes tozudamente siguen hablando de la inconsciencia de Cervantes y de lo vulgar de sus conocimientos » [1].

Eccoci quindi a considerare un Don Quijote menomato nel suo grandioso concetto originale, ridotto veramente ad un povero « loco », il quale si affanna con insistenza senile a « defenderse de la interpretación histórica, particularista », poichè « él ha de vivir — relicta circunstantia — y Cervantes ha colocado a sus flancos esa tremenda « circunstantia » de Sancho, con voraz apetencia de lo que el entiende por verdad, la cual por sí sola es incapaz de poesía » [2]. Ed a sua volta Sancho, « al tirarle de los pies », riconduce Don Quijote sul terreno della realtà, cioè della Storia.

Effettivamente, Sancho rappresenta una vera « tremenda circunstantia » per il povero Cavaliere; Sancho è la vita terrena, la materia che tutti ci avvolge. Non ci trasciniamo forse dietro a nostra volta, fino alla morte, il proprio inseparabile contrasto, il nostro Sancho? Questa lotta di tutti i giorni e di tutti gli uomini, non rappresenta certo piccola lotta dottrinaria. L'ansia che noi proviamo seguendo passo passo le affannose proteste del Cavaliere davanti al brutale realismo dello scudiero, non deriva dall'eco delle polemiche sorte con la Contro-Riforma. Le aride questioni letterarie non possono certo riuscire a commuoverci. Invece, di fronte alle silenziose lacrime di Don Quijote affannato a salvare il suo sogno minacciato, lo spirito della battaglia a nostra volta ci anima ed aneliamo alla vittoria del Cavaliere. Per quanto vecchio e stanco, lo vogliamo sempre più forte per la coscienza che egli oramai deve avere acquistato — e noi a traverso di lui — della possibilità in lui riposta.

Naturalmente Américo Castro accuserà anche me di aver « saboreado » più che « meditado » il *Quijote*, poichè, secondo lui « el trabajo

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 31.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 33.

Digitized by Google

de la sensibilidad ha sido tal vez mayor que el de la serena reflexión »[1]. A me pare che questo « trabajo de la sensibilidad » serva proprio a dimostrare una volta di più la grandezza dell'autore, poichè conseguenza dello stato di tensione sensitiva in cui Cervantes dovette trovarsi durante la composizione del *Quijote*. L'autore parlò a se stesso, al proprio dolore, alla propria solitudine e stanchezza di vita. Senza parere, egli ci offrì un punto di appoggio immediato, semplice ma formidabile: l'esistenza dell'anima. Nessun nemico potrà mai togliercela, nè la materia sopraffarla, abolirla.

« Mas con todo esto, sube en tu jumento, Sancho el bueno, y vente tras mí, que Dios, que es proveedor de todas las cosas, no nos ha de faltar, y más andando tan en su servicio como andamos, pues no falta a los mosquitos del aire, ni a los gusanillos de la tierra, ni a los renacuajos del agua, y es tan piadoso, que hace salir su sol sobre los buenos y malos, y llueve sobre los injustos y justos »[2].

Così, per la sua stessa bontà, il Cavaliere crede ciecamente nella esistenza di una Bontà di ordine soprannaturale, ma da cui certamente deve essere derivata la sua; richiamo superiore che ogni uomo sente in sè, e pur spesso nega o abbandona.

Simili passi, religiosi ed umani ad un tempo, si possono ritrovare di continuo nel corso della Seconda Parte del *Quijote*. Un vero senso di religione sovrana la pervade, animando ogni gesto dell'eroe; la sua stessa pazzia non che la sua sublime rassegnazione, rispecchiano l'esistenza di tale sentimento superiore, proclamando il potere della gran Voce. Ma è religione strettamente vincolata all'uomo; per questo non corrisponde a dottrina. La grande Credenza si trova qui umanamente interpretata, non che umanamente adattata a l'uomo nella vita.

Già la pastora Marcella, ragazza che vive vicino alla natura e, quindi, vicina a Dio, ci rivela la prima traccia della semplice e pur elevata fede cervantina:

« .... Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera.... »[3].

Torniamo a seguire Américo Castro. D'un tratto lo vediamo ammettere uno spunto di soggettivismo in Cervantes:

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cerv.*, p. 19.
[2] *Don Quijote*, I, 18.
[3] *Don Quijote*, I, 14.

Digitized by Google

« .... Para nuestro autor, lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil, no son algo meramente objetivo, sino que depende de la relación del objeto con el sujeto, es decir, de un elemento ideal y subjetivo.... es forzoso interpretar el pasaje del *Viaje del Parnaso*.... como el programa consciente de un arte basado en idealismo renacentista. La armonía y el acuerdo no es sólo una cualidad objetiva, sino un proceso activo de conocimiento.... » [1].

A me invece, sembrerebbe opportuno considerare il soggettivismo del *Quijote* quale espressione spontanea della natura intima dell'autore, e non quale derivazione da teoria altrui. Per conseguenza, tanto la questione della *Doble Verdad*, come quella della *Dramática Pugna*, derivano nè da Léon Hebreo nè da Aristotele, bensì unicamente dalla conoscenza della doppia personalità nostra.

Américo Castro, proseguendo la sua accuratissima analisi, ha il torto di tralasciare spesso la grandezza del concetto d'insieme, per fermarsi invece al solo particolare. Seguendo questo sistema, egli giunge a simile conclusione:

« .... La preocupación de cómo deban ser las cosas es en él (Cervantes) obsesionante. Si le restáramos la fantasía poética, nos hallaríamos frente a un posible moralista del Renacimiento. Reunidas todas las sentencias y máximas de las distintas obras, forman un buen manual de moralidad.... » [2].

Prima di tutto, non riesco a trovare traccia di questa « obsesión cervantina » voluta dal Castro; ogni capitolo del *Quijote* scorre piano e spontaneo, sì da imbatterci, nel corso della Prima Parte, nelle varie dimenticanze commesse dall'autore e da lui stesso, in seguito, riconosciute. Nè pure nella grande e vitale ricerca per la risoluzione del problema umano, Cervantes spiegò affanno ed ossessione. Nulla volle e nulla cercò; Don Quijote prese per mano il suo autore guidandolo fino alla rivelazione suprema, subconsciamente agognata. Nè posso esimermi dal considerare alquanto strano da parte del Castro, il denominare *Fantasía Poética* l'anima stessa del Quijote, la vera essenza del pensiero cervantino: tendenza all'idealismo puro, alla astrazione dalla vita terrena e, conseguentemente, sublimazione dell'anima.

Se questa tendenza e questa sublimazione si potessero sottrarre al-

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 41-42.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 55.

Digitized by Google

l'opera, altro non rimarrebbe se non un numero di brevi sentenze fra loro sconnesse, che non potrebbero certo rivaleggiare con un tutto ben composto e ordinato quale un Manuale di Moralità Rinascentista. Alcune di esse certo non sono che frasi fatte e di uso corrente; ma non sono che poche e non posseggono valore tale da renderle degne di particolare considerazione. Nè d'altra parte si può pretendere che un autore si astragga totalmente dall'ambiente e dall'epoca in cui egli vive.

Ma ecco il Castro soffermarsi all'analisi di una nuova « preocupación cervantina », e precisamente quella della « realidad oscilante »: Cervantes.... rozó repetidas veces el problema de cómo sean las cosas que nos contemplamos: ¿ realided, apariencia?... Este mundo que nos cerca ¿ es « el engaño a los ojos »? Nuestro autor nos envía así un eco de lo que fué tema central para los pensadores del Renacimiento »[1].

Cioè: «.... Actitud crítica frente a lo real, gérmenes de subjetivismo, uso autónomo de la razón en lo profano y en lo sacro: a lo largo del siglo XVI tales ideas, incubadas por el Renacimiento, inspiraron manifestaciones exquisitas de nuestra cultura, cuya culminación representa Cervantes »[2].

Quindi: « .... la novedad extraordinaria es que las cosas puedan ser al mismo tiempo yelmo y bacia, y que vivan como tales. De esa suerte, la aventura puede alzar su vuelo, pero llevando en el ala el plomo de la crítica, del espíritu científico.... »[3].

« Pero lo que distingue el razonar de los personajes cervantinos al intentar aprehender lo real es el empleo de la experiencia.... »[4].

Quindi il Castro, riguardo alla teoria della conoscenza, conclude dicendo:

« No debe, por tanto, admitirse la existencia sino de lo que es susceptible de demostración experimental o racional »[5].

Così egli viene a ridurre il soggettivismo cervantino a qualcosa di aridamente scientifico, ben ragionato e calcolato ad un tempo, non che basato su matematica esperienza. Invece, lo stesso tema della *Realidad Oscilante* è profondamente umano e del tutto soggettivo; ed è a punto da questo assillante problema del dubbio che sorge quella che

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 81.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 84.
[3] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 88.
[4] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 89.
[5] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 92.

Digitized by Google

il Castro chiama *Doctrina del Error*. Anselmo, il protagonista di *El Curioso Impertinente,* rappresenta questa forza dolorosa del dubbio e la debolezza nostra; rappresenta il perenne sforzo per una conoscenza superiore in cui l'uomo si tende nella vita.

Quindi l'azione di questa Novella viene ad essere intimamente collegata alla stessa azione centrale del *Quijote*. Inoltre, *El Curioso Impertinente* serve a dimostrare una volta di più la profonda conoscenza che Cervantes ebbe della natura umana; conoscenza fatta di comprensione. Egli seppe rispecchiare il perenne sforzo di elevazione compiuto dagli uomini; tormentati da l'affanno di simile tensione, essi cercano la prova suprema di ogni cosa nella vita, culminando con quella della loro anima stessa. Così Anselmo venne a sfidare la vita, sostenendo che, se Camilla uscirà vittoriosa dalla prova, «.... como creo que saldrá,.... tendré yo por sin ugual mi ventura.... Y cuando esto suceda al revés de lo que pienso, con el gusto de ver que acerté en mi opinión, llevaré sin pena la que de razón podrá causarme mi tan costosa experiencia....» [1].

Queste parole non fanno forse eco a quelle pronunziate da Don Quijote, quando deciso ad inviare Sancho presso Dulcinea, a fine di ottenere la certezza della esistenza di lei?

« Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras, y siéndolo, no sentiré nada. Así que, de cualquiera manera que responda, saldré del conflicto y trabajo en que me dejares, gozando el bien que me trujeres por cuerdo, o no sintiendo el mal que me aportares por loco.... » [2].

Ambedue, dunque, furono prove supreme, ugualmente umane. Ci troviamo di fronte a due uomini che dubitano del proprio ideale; la vita vuole la sua vittima e la materia inesorabile riafferra nella sua stretta l'uno e l'altro dei ribelli. Ma questo dubbio non rappresenta pazzia nè errore; esso non è che il primo passo, ancora incerto, lungo la strada della ricerca. A traverso le numerose prove che sorgeranno, l'uomo capace di superarle otterrà finalmente la agognata ricompensa: la certezza della conoscenza.

---

[1] *Don Quijote,* I, 33.
[2] *Don Quijote,* I, 25.

Digitized by Google

In quanto poi alla « manera cervantina de poner sistemáticamente término a las vidas de quienes han cometido un fundamental disparate », essa non rappresenta, secondo me, « demostración de que el iluso, el que pide a la vida más de lo que puede dar, es inapto para permanecer en ella.... » [1].

La morte sarà sempre espiazione per questi sognatori dell'impossibile? non si avrà pietà del loro dubbio stesso, così umano? Tutta l'opera cervantina è imbevuta di aspirazione suprema, spesso subcosciente, a sfere superiori dove non esiste il dubbio e l'errore. Per questo la morte dovrà rappresentare vittoria a simili anime stanche; ed essa sarà la vera vittoria di Don Quijote. Egli ne otterrà anche la Rivelazione. Forte di questa sua comprensione, confesserà serenamente il proprio errore: nella vita vissuta lo spirito nostro non deve totalmente astrarsi dalla realtà ambiente e dalle necessità imposte dalla materia. E vedremo Alonso el Bueno, sicuro oramai della pace eterna a lui concessa dopo tanto errore e travaglio, attendere sorridendo la liberazione suprema.

Gli spunti di comicità che spesso rasentano cinismo e che servono ad abbattere il Cavaliere dall'alto di un sogno ideale, non furono tratti da dottrina, bensì dall'amaro realismo della vita quotidiana. Inoltre, considerandoli al di fuori dell'opera, si potrebbero anche riconoscere quali caratteri spontanei proprii alla letteratura spagnuola. Non li troviamo, infatti, nello stesso poema del Cid? Comicità e realismo anche lì; insieme — mi sia permesso il termine — « Sanchesco », perchè destinato a ricondurre la grande figura dell'eroe in mezzo alla vita vissuta.

Quindi, quella che il Castro chiama « la singular técnica cervantina, profundamente crítica, negadora de principios absolutos, que presentaba una realidad siempre en función de su contrario.... » [2], e che io invece definisco quale spontaneità assoluta dell'autore, non fu dovuta alla orientazione letteraria dell'epoca; bensì derivò dalla particolare disposizione d'animo dell'autore, disposizione del tutto personale e nazionale ad un tempo.

Américo Castro prosegue dicendo:

«.... su genialidad literaria (del Cervantes) consistía en superar la

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 128.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 177.

Digitized by Google

oposición así planteada entre lo vital y lo racional, tomando una actitud dominante de tales contrastes, actitud que esencialmente consistía en presentar esa oposición como un problema de infinita amplitud »[1].

Non credo trattarsi di attitudine volontaria; credo bensì che la vita stessa, per la vastità del suo problema, vi abbia indotto il Cervantes. Questi certamente riconobbe ed ammise le forze della natura; ma, allo stesso tempo, egli concesse all'uomo il benefizio di un qualcosa di superiore al solo istinto: la forza dell'anima. All'intima essenza dell'anima, allo svolgersi delle sue possibilità e virtù, la natura non prende parte alcuna; l'anima è sola e, volendo, a contatto con Dio.

Il Castro, rimanendo sempre nello sterile campo della dottrina, annovera, in ben sei pagine di critica riguardo al « Curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras », nuove fonti al Cervantes, tratte, naturalmente, dalla letteratura del XVI secolo. Non comprendo l'utilità di simile ricerca nè la seguente sua frase:

« Don Quijote, que se juzga brazo armado de la justicia trascendental, ha de sostener cálidamente el valor de las armas en su ardiente peroración; pero Cervantes conoce la amplitud del problema.... »[2].

Evidentemente Cervantes conobbe « la amplitud del problema », ma non perchè familiarizzato con « el debate » mediante l'attenta lettura di Erasmo, del Castiglione, ecc..... Qui non parla l'esperienza dottrinaria riflessa dal Mal Lara, bensì la sola esperienza vissuta di Miguel Cervantes, soldato e scrittore. Questo capitolo è proprio uno dei più limpidamente auto-biografici del *Quijote;* vi possiamo seguire passo passo le varie aspirazioni e sensazioni dell'autore nella vita, dal suo arruolamento fino alla libertà così penosamente riacquistata. E l'intera *Narración del Cautivo*, immediatamente seguente, non rappresenta che proseguimento e coronamento al precedente Discorso. Con ciò, non escludo che possa esservi contenuto anche qualche accenno al famoso « debate » dottrinario; essi accenni, però, servirono unicamente di introduzione all'argomento. Cervantes, come sempre, subito abbandonò la dottrina, a fine di attardarsi unicamente nel campo della vita da lui così intensamente vissuta. Ricordiamo le parole con cui lo Schiavo inizia il suo racconto:

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*. p. 182.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 215-'16.

Digitized by Google

«.... Y así estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero, a quien podría ser que no llegassen los mentirosos, que con curioso y pensado artificio suelen componerse » [1].

Nel corso del lungo capitolo dedicato a *Las Ideas Religiosas* del Cervantes, il Castro giunge a negare l'esistenza, o almeno la sincerità, della triade idealista cervantina: Dio, Patria, Re. L'opinione del Castro in proposito si può riassumere mediante la scelta delle poche frasi seguenti: « *Cervantes es un hábil hypócrita,* y ha de ser leído e interpretado con suma reserva en asuntos que afecten a la religión y a la moral oficiales; *posee los rasgos típicos del pensador eminente durante la Contrarreforma* » [2].

Quindi: «.... La técnica (del Cervantes) consiste en dar medio paso hacia adelante y uno hacia atrás.... Un velo de moralidad, de ortodoxia absoluta, recubre todos los salientes y aristas que produce el razonar independiente del autor.... surge el recuerdo de la moral de Trento, de lo que prescriben las poéticas; actúa, en suma, el ambiente compresor de la Contrarreforma, no sólo de la Inquisición y de los jesuítas, sino de la sociedad en aquel momento histórico; y Cervantes se rectifica, se enmascara como sabía hacerlo su espíritu complejísimo » [3].

« La ideología renacentista está obsesionada por ese retorno a los orígenes de las formas de cultura, de la moral, de la justicia, de la religión.... Erasmo es el máximo representante de esa inquietud, de ese afán inquisitivo.... por eso repugnará las soluciones dogmáticas, tanto las de los teólogos católicos come las de los protestantes.... *Sin Erasmo, Cervantes no habría sido como fué....* » [4].

Il Castro appoggia queste sue accuse di ipocrisia — atta a nascondere il « no-conformismo » dell'autore — principalmente su di una frase del *Quijote*, frase che, secondo lui, rappresenterebbe la formula ritrovata dal Cervantes a fine di non venire ad aperta rottura con la Chiesa Apostolica Romana:

« .... la teología reina de todas las ciencias... » [5].

Posso giungere fino ad ammettere — insieme con il Castro — che

---

[1] *Don Quijote,* I, 38.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes,* p. 244.
[3] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes,* p. 291.
[4] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes,* p. 319-'20.
[5] *Don Quijote,* II, 16.

Digitized by Google

simile frase sia stata apposta dal Cervantes allo scopo di rendere evidente alla censura religiosa la sua perfetta ubbidienza e sottomissione. Effettivamente, si potrebbe dire lo stesso di un altro periodo, messo in bocca al saggio baccelliere Carrasco:

« Finalmente, la tal historia, es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas un palabra deshonesta, ni un pensamiento menos que católico » [1].

Tolte queste due frasi evidenti ed altre poche simili, sempre di scarsa importanza, non trovo testimonianze atte a sostenere e provare l'accusa mossa dal Castro; niente « ambiente compresor », niente « recuerdo de la moral de Trento »; ma, specialmente, nessuna traccia di ipocrisia. Di più, il Cervantes si astenne, senza sforzo alcuno, da discussioni religiose.

Dio esiste; Miguel Cervantes percepì questa Verità e vi credette profondamente, senza discussioni. Poichè la Fede vera non vuole dimostrazioni. Il capolavoro cervantino fu del tutto umano; *Don Quijote* servì a rappresentare l'umanità intera, a cominciare dal proprio autore; per questo, semplicemente, umanamente, ma con Fede sincera, il Cavaliere credette e, prima di sfidare qualsiasi pericolo, non mancò mai appellarsi a Dio.

Questa fede cieca, istintiva, di due anime quasi infantili nella loro semplicità — autore ed eroe — fu certamente spontanea; il pensiero intimo dell'autore contenne nulla di quella « crítica nociva (personalmente muy peligrosa) para esas verdades de carácter público y tradicional », a cui oscuramente allude il Castro. Dove sta questo pericolo? forse nella inconscia ricerca di *Don Quijote?* Ma questa ricerca avrà la sua apoteosi. Il Cavaliere comprese l'esistenza di Dio; pure Lo cercò, volendoLo più vicino a sè nella vita. Questo fu il suo errore; *Don Quijote* non afferrò subito il grande segreto: Dio è chiuso in lui, nella sua stessa anima candida, ancora infantile. A traverso il dolore, lo scherno, la delusione, il Cavaliere della Triste Figura trovò finalmente Colui che cercava; e Lo trovò inaspettatamente vicino a sè. Allora egli riconobbe a testa alta il proprio errore.

Forse che il Castro vuole vedere minaccia nella teoria della *Doble Verdad?*. Certo che essa rappresenterebbe grave pericolo per la morale

---

[1] *Don Quijote*, II, 3.

Digitized by Google

cattolica se Cervantes l'avesse derivata — come questo critico sostiene — da Giordano Bruno, spiegandola quale contrasto fra Verità della Fede e verità della ragione. Ma la *Doble Verdad* del Quijote non rappresenta dottrina; il problema sorse spontaneamente di fronte al Cervantes, lungo il penoso cammino della vita. Niente inquietudine umanistica creata dal conflitto fra le idee rinascentiste ed il cattolismo pericolante. Essa rappresentò bensì inquietudine, ma inquietudine vissuta, propria a tutti gli uomini di ogni tempo, poichè parte essenziale della vita stessa ed in eterna ripetizione: il conflitto perenne fra una sensazione interna e superiore e molteplici altre esterne ed inferiori, ma, purtroppo, innegabili. Insieme di sensazioni eternamente in lotta fra loro per il dominio supremo e che rappresentano il dramma dell'uomo nella vita. Quale inquietudine maggiore?

Il vero contrasto fra religione e religione può essere invece ritrovato ascoltando le parole di *Don Quijote* in proposito e confrontandole con le opinioni espresse da Sancho. Due credenze sempre cattoliche ed umane, pure totalmente diverse. Quando Sancho sostiene di credere « firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la Santa Iglesia católica romana »[1], egli parla certo sinceramente. Sancho è uomo rozzo; in lui il corpo ha preponderanza su l'anima. Quasi macchinalmente, egli aggiunge alle sue aspirazioni materiali una nozione religiosa inculcatagli; non indaga e non approfondisce, poichè la sua sensibilità è scarsa. Gli hanno insegnato che Dio esiste; vi crede, anche perchè spesso simile credenza gli torna conto. Però è sincero; quando si vede perso, quando cioè il suo spirito pratico a nulla più serve, allora egli ricorre ciecamente alla divinità, seguendo così il buon detto popolare toscano: « E quando non ne posso più, mi raccomando al buon Gesù ». Pure, anche la religione di Sancho non è turgida di dottrina.

Ma il vero senso religioso lo ritroviamo in *Don Quijote*. Raramente egli ne parla, per quell'istintivo pudore che tutti proviamo di fronte alla rivelazione dei sentimenti nostri più intimi e sacri. In ogni suo atto questa fede splende sovrana; essa è incrollabile, pernio della sua vita, causa delle sue gesta, ultimo ed unico scopo dell'anima sua; e gli è anche rifugio nel dolore. Con infinita carità di amore, egli ama,

---

[1] *Don Quijote*, II, 8.

Digitized by Google

cercando a sua volta di essere riamato; per ciò sarà sempre incompreso, deriso. Ma la sua anima assetata dalla ricerca dell'unico e vero Bene, abbraccia su la terra gli uomini tutti, fraternamente, spontaneamente, perchè così vuole da lui l'Amore di Dio.

« .... yo imagino que todo lo que digo es asi, sin que sobre ni falte nada, y pintola en mi imaginación como la desco, así en la belleza como en la principalidad » [1].

Ecco altre parole rivolte a Sancho, perpetuo negatore di Dulcinea:

« Ella pelea en mí y vence en mi, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser » [2].

Chiuso nel sogno, teso nella speranza, don Quijote, anche quando ingannato, sopraffatto e costretto nella angusta gabbia, ancora non dispera. Egli ha fiducia nel dono divino, nell'Anima, suo vero « Io ». Non vi allude chiaramente mediante l'allegoria del prode cavaliere che sfida l'orrore del lago di pece bollente, a fine di seguire la dolcissima Voce che a Sè lo chiama? Non è forse al richiamo della Voce Divina che l'anima sobbalza e si risveglia, animata da vita più forte, sfidando ogni pericolo, ogni sacrifizio, pur di raggiungere la Prima Sorgente? Così solamente sarà dato all'uomo di arrivare al meraviglioso castello, la rocca del proprio « Io », l'agognata ricompensa. L'anima, liberata e sublimata dalla rinunzia, resta padrona assoluta di sè stessa, splendidamente sola, poichè sciolta da ogni legame terreno. Sette Donzelle aiutano al compimento di simile trasformazione; le Sette Virtù, o meglio, i Sette Doni dello Spirito Santo? Certo che, sia per il numero simbolico che per la loro mansione, queste dolci larve femminili devono contenere, chiuso in loro, significato profondo non che religioso.

Américo Castro, oltre alla consueta « preocupación cervantina », vuole altro ancora. Egli sostiene che Miguel Cervantes « posee al mismo tiempo una ideología no (cristiana reflejada en su concepción de la naturaleza y de la moral) » [3], direttamente derivata da Erasmo, a sua volta apportatore di una nuova concezione religiosa, accordantesi con le idee umanistiche dell'epoca.

Per sostenere questa sua teoria, il Castro sceglie l'8.° capitolo della Seconda Parte, e deriva la sua nozione di Erasmismo nel Cervantes

---

[1] *Don Quijote*, I, 25.
[2] *Don Quijote*, I, 30.
[3] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 261.

Digitized by Google

dalla discussione circa la sorte riserbata nell'Al di Là ai grandi Gentili, discussione che ha luogo fra padrone e scudiero. Egli si basa particolarmente su la satira compiuta da Sancho riguardo alla devozione dei fedeli ai Santuarii e Reliquarii, sostenendo che « al formular Sancho la tremenda pregunta: « ¿ Cuál es más: resucitar a un muerto o matar a un gigante? »... Fama humana y fama divina: ¿ cuál de las dos? La ironía (del Cervantes) carga sobre la segunda », e cioè proprio su la « Fama divina » [1].

Qui ci troviamo a nuovo contrasto fra la vera, alta religione del Cavaliere e quella più tosto spicciola dello scudiero. Don Quijote non si oppose certo al cattolicismo di Roma, bensì a quella espressione di gretta religione che, purtroppo, anima anche ai giorni nostri la maggior parte dei così detti credenti: religione di convenienza e di abitudine; terrore della morte nel pensiero della colossale fiammata che attende il peccatore all'inferno. Ma, quella tale ipocrisia già menzionata e di cui il Castro accusa Cervantes, mi sembra invece che qui debba venire a cadere proprio sul programma di Sancho, su la povera umanità che non comprende — o pure non vuole comprendere — la sublime frase di Don Quijote:

«.... *pero no todos podemos ser frailes, y muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo....* »[2].

E ancora:

« Muchos son los andantes — dijo Sancho. Muchos — respondió don Quijote —; pero pocos los que merecen nombre de caballeros » [3].

Facciamoci dunque santi! propone il pratico scudiero; « y alcanzeremos más brevemente la buena fama que pretendemos » [4].

Che cosa intendeva Sancho con queste parole, se non ipocrisia? Don Quijote uscì vincitore dal dibattito; insegnò, spiegò, cercando infondere nella mente ottusa dello scudiero la visione del premio divino. E seppe ricordare che « Molte sono le vie del Signore », e che Egli accorda anche all'uomo nella vita la possibilità di trovare la via per giungere fino a Lui.

L'ultimo capitolo che il Castro dedica a Miguel Cervantes è intitolato *La Moral*. Per conto mio, avrei compreso tanto le idee reli-

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 283-'84.
[2] *Don Quijote*, II, 8.
[3] *Don Quijote*, II, 8.
[4] *Don Quijote*, II, 8.

Digitized by Google

giose che la morale cervantina in un unico capitolo, essendo strettamente congiunte fra loro.

Ma Américo Castro sostiene che «.... la moral de Cervantes es en su última raíz de carácter esencialmente filosófico, puramente natural y humana, sin ingerencia activa de principios religiosos » [1].

A questa sua frase egli appone la nota seguente:

« Eso no impide que en el desarrollo de la conducta nos encontremos con virtudes cristianas que son a vez filosóficas, o en todo caso no contradicen éstas ».

Filosofia naturale ed umana, la definisce dunque il Castro, ma non spontanea, poichè dovuta anche essa ad imitazione. Infatti, partendo dal principio che la morale cervantina fu « sin ingerencia activa de principios religiosos », egli doveva necessariamente giungere a completa negazione di spontaneità.

Quale base di essa morale, il Castro adduce « la concepción de la naturaleza, como un orden immanente » [2]; fatto che, secondo lui, viene dimostrato dalla stessa condotta dei personaggi nel poema, poichè « los caracteres individuales son a su vez realidades inmutables; cada persona dará aquellos frutos que están en armonía con su naturaleza, en lo cual Cervantes está de acuerdo con la doctrina de la inmutabilidad del carácter individual que claramente formula Telesio.... » [3]. Per conseguenza, « la moralidad se convertirá en un hecho positivo, que en lo sensible nos contentará o nos amargará, pero que, en realidad, non merecerá censura ni elogio; el individuo experimentará automáticamente los resultados de su conducta. Lo moral deja de estar gobernado por el ideal religioso y trascendente, y se torna un producto casi biológico; « el mundo es ansí », y es inútil querer variarlo. El *Quijote* es la gran prueba de esa verdad » [4].

Simile stoicismo — vero fatalismo orientale — che il Castro vuole considerare solo scopo del Cervantes nell'opera, sta invece, a mio parere, in perfetta antitesi con l'intenzione dell'intero poema, non che con il tracciato di ogni singolo personaggio di esso.

Se « ansí es el mundo », la stessa pazzia di Don Quijote verrebbe a perdere ogni valore, riducendosi alla sola definizione dei lettori su-

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 322.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 326.
[3] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 329.
[4] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 332.

Digitized by Google

perficiali: « El vulgo tiene a vuesa merced por grandísimo loco.... »[1]. Ma se realmente Miguel Cervantes avesse inteso piegare la testa di fronte al destino immutabile, avrebbe egli, per esempio, indotto il suo Don Quijote a far penitenza nella Sierra Morena? Osserviamo la discussione fra padrone e scudiero riguardo a questa stessa pazzia; per bocca del primo non parla certo un matto e nè pure uno stoico:

«.... pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco?... Ahí esta el punto, — respondió don Quijote — y esa es la fineza de mi negocio: que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama, que si en seco hago esto, qué hiciera en mojado.... »[2].

Don Quijote, per un momento, tentennò nel suo ideale e chiese una prova; nel medesimo tempo, forse a scopo di farsi perdonare, depose ai piedi di questo suo ideale, pur dubitandone, tutta la sua capacità di sacrifizio. La risposta sarà un inganno; non importa: la forza della credenza, necessità dell'animo nostro, sarà tale da accettare con fede anche l'inganno altrui, fino lo scherno. Niente stoicismo, dunque; ripetiamo più tosto le parole con cui Don Quijote si rivolse all'amico barbiere:

« ¡Ah, señor rapista, señor rapista, y cuán ciego es aquel que no ve por tela de cedazo! »[3].

Contrariamente al Castro, il quale sostiene che i personaggi cervantini quando abbandonano « la senda de su fatal destino. Ya sabemos lo que acontece: quien emprende esa peligrosa aventura no consigue nada, y él se estrella »[4], vedo uomini e donne che cadono lungo la via a punto per non aver abbandonato questo loro fatale cammino. Grisostomo è la prima vittima, mentre che Marcella esce salva dalla situazione per il riconoscimento del suo libero arbitrio, unito ad un segreto istinto che la induce a cercare un qualcosa di superiore alla vita, per quanto nella vita stessa. Dorotea vince, perchè capace di ribellarsi e lottare; Cardenio riacquista la felicità perduta, unicamente in merito a Dorotea.

Don Quijote insegnò a lottare. Egli volle che ogni uomo possedesse il senso della propria dignità e l'intera coscienza del proprio

---

[1] *Don Quijote*, II, 2.
[2] *Don Quijote*, I, 25.
[3] *Don Quijote*, II, 1.
[4] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 332.

Digitized by Google

valore; per questo, come il suo autore, negò d'istinto il cieco abbandono al destino. Poichè il Cervantes volle ricondurre i suoi simili alla loro primitiva grandezza, a traverso le lotte senza tregua e le sofferenze.

Américo Castro interpreta il Libero Arbitrio cervantino, quale *Libertad de amar;* esso invece sta ad indicare Volontà e Personalità, indipendenti da ogni legge, avendone una propria, dettata direttamente dalla coscienza; e Don Quijote vi insistette di continuo:

« ....yo haré lo que soy obligado y lo que me dicta mi conciencia conforme a lo que profesado tengo.... » [1].

La coscienza regnò sovrana nell'animo di Don Quijote, mentre che Sancho si mostrò sempre pronto alla meschina ipocrisia dell'inganno.

In contradizione al Castro, il quale sostiene che « como Montaigne, sin declararlo directamente, Cervantes maneja sus creaciones artísticas como si no existieran penas y recompensas fuere de este mundo.... » [2], posso citare questo passo del testo:

«.... allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno.... » [3].

E, più esplicitamente ancora:

«... y sé que la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio ancho y espacioso; y sé que sus fines y paraderos son diferentes, porque el del vicio, dilatado y espacioso, acaba en muerte, y *el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida, y no en vida que se acaba, sino en la que no tendrá fin* » [4].

Américo Castro passa quindi ad analizzare la seguente frase pronunziata da Don Quijote:

«.... no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen a caso, sino por particular providencia de los cielos; y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura » [5].

Il critico trova contradizione fra il riconoscimento della « particular providencia de los cielos » e l'ammissione che « cada uno es

---

[1] *Don Quijote,* I, 29.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes,* p. 327.
[3] *Don Quijote,* I, 22.
[4] *Don Quijote,* II, 6.
[5] *Don Quijote,* II, 66.

Digitized by Google

artífice de su ventura ». Le tre frasi che compongono il breve enunciato cervantino, vanno distinte fra loro. Nella prima si viene a negare l'esistenza del destino cieco, per ammettere, nella seconda, la preordinazione divina. Da queste si passa al terzo ed ultimo periodo che, in apparenza, sembrerebbe opposto a quello immediatamente precedente. Io credo che qui Cervantes abbia voluto alludere alla possibilità riposta in ognuno di noi, non solo di ottenere la propria salvezza, ma anche di innalzarsi lungo lo stesso percorso della vita. In conclusione, il terzo ed ultimo periodo sembra insegnare che l'uomo, ricevute le armi atte a vincere e sormontare gli ostacoli della vita, rimane artefice della propria sorte; salvezza e dannazione risiedono nelle sue stesse mani. Nè vi è stoicismo dottrinario in tale morale, contrariamente a quanto sostiene il Castro in proposito. Cervantes non seguì « las ideas de su siglo », bensì quelle degli uomini tutti, attingendo alla sola esperienza. E, come non vi è stoicismo, così non esiste derivazione umanistica: i personaggi sono pervasi dal solo senso di stanchezza di vita, stanchezza che generalmente si traduce in rassegnazione.

Ugualmente, la « victoria de sí mismo » che Don Quijote ottenne in mezzo a tanta rovina, non derivò da virtù di stoicismo rinascentista, bensì dalla sola forza spirituale del Cavaliere; per simile capacità di elevazione, Don Quijote riuscì a realizzare la grandezza della vita che egli stava per abbandonare, insieme con quella della stessa morte, prossima oramai a falciarlo.

Ed infatti

«.... la muerte no triunfó
De su vida con su muerte.... » [1].

Qui, dunque, ci troveremmo di fronte ad uno di quei tali momenti in cui Cervantes — secondo il Castro — « concede al hombre equivocado un punto, si no de contrición, al menos de lucidez para levantar acta de lo que allí aconteció »[2]. Lo stesso critico giunge così a riconoscere che questa attitudine cervantina differi dalla formula composta di neo-stoicismo rinascentista più immanentismo naturalistico, di cui prima lo aveva accusato.

---

[1] *Don Quijote*, II, 74.
[2] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 353.

Digitized by Google

Cervantes non si disdisse; la vita culmina e si rivela con la morte. Per conseguenza, allo svolgersi di simile avvenimento capitale, egli concesse ai suoi simili il « punto de contrición » necessario. Questa attitudine, oltre che umanitaria, fu anche profondamente religiosa.

In seguito a tale ammissione, il Castro si riprende, dichiarando che « bajo toda aquella discreción a que obligaba la Contrarreforma, se descubre bien clara una moral nueva y revolucionaria en su tiempo »[1].

Non scorgo traccia di rivoluzionarismo nella morale cervantina; Cervantes non fu un teologo, per cui la sua mentalità non dovette limitarsi al tracciato indispensabile alla morale cattolica, la quale, in qualità di dottrina, deve ridursi a formula unica, almeno in enunciato. Ogni concetto esposto è seguito dai personaggi cervantini è intimamente legato a sentimento trascendentale, superiore alla vita stessa. In altre parole, Miguel Cervantes considerò la vita in tutta la sua importanza e significato, ma sempre in sotto ordine ad un futuro al di fuori ed al di sopra di essa, per quanto strettamente da lei dipendente. Per ciò, la stessa parola « Onore », nel codice cervantino non ebbe interpretazione umanistica: nè gloria nè virtù immediata. Stette invece a significare: proseguire la propria strada, fino in fondo, sormontando ostacoli, vincendo lotte ed umiliandosi costantemente, a fine di raggiungere lo scopo vero ed ultimo di essa, purificati da queste vittorie.

*
* *

La critica mossa da Américo Castro al Cervantes e l'opera sua, induce all'analisi delle opinioni emesse in proposito da Helmut Hatzfeld, nel suo recente *Don Quijote Als Wortkunstwerk*, in cui egli segue un principio di indagine puramente analitico, annunziato dallo stesso sottotitolo: *Die Einzelnen Stilmittel und Ihr Sinn*.

Seguendo metodo simile, è logico che sia venuto a sfuggire a questo critico lo spiritualismo d'insieme, in evoluzione progressiva, che anima il capolavoro cervantino. Le stesse antitesi vengono considerate dal Hatzfeld unicamente in qualità di mezzi stilistici, atti a rappresentare divertenti contrasti ed abili giochi di parole. Sostenendo poi la tesi di un « voluto » collegamento di simili opposti, questo critico viene a

---

[1] A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 358.

Digitized by Google

negare al *Don Quijote* il suo vero valore ed unico significato di spontaneo, semplice, ma vero riflesso della vita vissuta.

Per quanto il Hatzfeld riconosca Cervantes maestro nella osservazione e rappresentazione del gesto esterno, quale espressione del momento interno, pure a sua volta giunge a limitare l'arte cervantina entro confini estremamente rigidi e ristretti, cioè entro quelli soliti, imposti dalla Contro-Riforma ai proprii seguaci. Viene così a cadere la indipendenza spirituale del Cervantes e, con essa, la sua grandezza, non che la profonda umanità del *Quijote*.

Prima di iniziare l'accurata ricerca del contro-riformismo cervantino, il Hatzfeld ribatte al De Lollis ed al Castro le accuse di « Reazione » ed « ipocrisia », rispettivamente mosse al Cervantes; poichè, secondo il critico, l'autore fu così perfetto figlio della Reazione Cattolica, da essere totalmente imbevuto dello spirito del Concilio di Trento, complicato allo stesso furore mistico di S. Ignazio. Ed a dimostrazione di questo egli cita diversi passi del *Quijote*.

Alcuni di questi periodi, come già ebbi occasione di dire, evidentemente presentano simile aspetto; solo, invece di vedervi spontaneità alcuna, li considero quale prudente misura precauzionale del Cervantes contro la severa censura religiosa allora in vigore. Di più, dove il Hatzfeld vuol vedere sicura derivazione biblica ed evangelica, giudico opportuno considerare la categoria delle « frasi fatte », passate già allora ad uso comune e provviste di significato quasi di proverbio. Riguardo poi alla fraseologia a tipo popolare, considerata separatamente dal Hatzfeld e, secondo lui, derivata da un desiderio di uguaglianza sociale, consono ai voleri della Chiesa di allora, mi sembra poter giungere a dimostrazione diversa. In primo luogo, simile terminologia potrebbe essere stata scelta dal Cervantes, indipendentemente da pensiero religioso alcuno, al solo scopo di produrre letteratura la quale, contrariamente alla opinione del De Lollis, « anzichè di classe, fosse di tutti e per tutti ». Di più, a traverso simile fraseologia, dobbiamo ammirare la rara abilità con cui questo autore seppe adattare lo stile ai singoli personaggi. Mi sembra quindi assai strano che proprio il Hatzfeld, dopo aver limitato il suo studio al campo stilistico, abbia potuto passare sotto silenzio simile fatto, nuovo indice della capacità del Cervantes nella vivida e completa pittura dei personaggi, non che del suo acuto spirito di osservazione.

Invece il Hatzfeld, terminata questa sua esposizione, viene a conchiudere: « Für die cervantinische Ausgeglichenheit bedeuten die

Digitized by Google

Schranken des ignatianisch-tridentinischen Katholizismus deutlich sichtbare, aber *freudig bejaht und innerlich als notwendig empfundene Grenzen. Daher die grosse Freiheit des inneren Ichs unseres Autors,* der spröhende Humor, die Freude innerhalb dieser weltanschaulich gesteckten Grenzpfähle. Nicht als Rücksicht auf die Inquisition, sondern aus tiefster das Historisch-Gegebene bejahender Religiösität überschreitet der Dichter die Schranken nicht.... » [1].

Miguel Cervantes, a punto perchè conscio dei limiti imposti dal Concilio di Trento, fece certamente uso di quelle tali formule; ma la serena libertà del suo « Io » non venne mai a dipendere da simile imposizione.

A contrasto di quanto sopra, e cioè di un Cervantes confinato per convinzione al campo dottrinario controriformista, vediamo improvvisamente sorgere la ammissione seguente, pronunciata dallo stesso Hatzfeld:

« Die seelische Dynamis des Cervantes ist so stark, dass er sich keinen Gedanken, keine Empfindung, die ihn bewegen, auszudrücken versagt, und dass er gerade dadurch den Roman so überaus persönlich gestaltet » [2].

Così anche questo critico viene finalmente ad ammettere e considerare la personalità dell'autore nell'opera, personalità di cui egli deve riconoscere la esistenza e la forza, per quanto, poco più avanti, egli torni a definire l'intero *Don Quijote* in qualità di « bestes Jesuitenbarock » [3].

*
* *

La vita così lunga, non che intensamente vissuta da Miguel Cervantes, valse certo a procurargli vasta esperienza. In qualità di uomo superiore, egli dovette essere conscio della misteriosa ma innegabile esistenza di una forza segreta, chiusa in lui stesso. Volse quindi il suo pensiero profondo a simile osservazione; si contemplò nella realtà immediata, quindi nel sogno. Da questo studio intimo, egli dovette ben presto passare a quello assai più vasto dell'intera umanità; studio allora altamente complesso e di profondo interesse, causa

---

[1] H. Hatzfeld, *Don Quijote Als Wortkunstwerk* (Leipzig, 1927), p. 137.
[2] H. Hatzfeld, *Don Quijote Als Wortkunstwerk*, p. 185.
[3] H. Hatzfeld, *Don Quijote Als Wortkunstwerk*, p. 287.

Digitized by Google

le varie lotte politiche e religiose che si svolgevano intorno, non che per le particolari condizioni morali e materiali in cui si ritrovava la società della Spagna. E certo la sua comprensione derivò da simile analisi profonda.

Una vita chimerica aveva invaso gli animi degli spagnuoli tutti; un solo ideale vigeva: l'oro; un solo sogno: tornare alla testa delle nazioni d'Europa. Il popolo, illuso come Sancho, si associava alla chimera. Miguel Cervantes dovette scegliere appositamente la trama chimerica di quei tali « Libros de Caballerías » allora in voga, e corrispondenti alla grande illusione; su questa stolta trama decise tessere la grande tela del vano sogno degli uomini, giungendo a negare questo sogno nella vita, ma donandoci a sostegno la grande certezza di un futuro di Pace, al di là di essa.

Egli fu sempre idealista. A venti anni, combattè per la grande Verità: il Cristianesimo. Quando fu vecchio, misero e stanco, incapace oramai a maneggiare la spada, impugnò la penna e sempre in nome della Verità. Ma questa seconda crociata fu compiuta per una verità più sensibile e nella sua immediata vicinanza: l'uomo nella vita. Pure, nel Cervantes divenuto scrittore visse sempre il ricordo dell'hidalgo guerriero; e della parola « Coraggio », nel suo duplice significato umano e spirituale, egli fece il suo vangelo; rappresentò sempre virtù, ma insieme vano sforzo, lotta gigantesca destinata alla più dolorosa disfatta: la caduta dell'uomo dalla cima del sogno.

Simile interpretazione ci conduce di fronte al problema morale compendiato nell'intimo del Cavaliere della Triste Figura: Ragionamento? Pazzia? Saviamente Cervantes non tracciò linee di confine fra queste due fasi del pensiero e del cuore del suo eroe. Lo spirito ardente ignora ogni confine; spesso il mondo, incapace di comprenderne la grandezza, la definisce pazzia.

Miguel Cervantes seppe indicare agli uomini dal « corazón de carne » la debolezza e la forza che li accompagna nella vita; insegnò ad accettare il bene immediato: occorre vivere la vita serenamente, rassegnatamente, in tutto il suo affanno, « .... que nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión cristiana que profesamos.... » [1].

Ma sopra tutto egli insegnò che il Bene assoluto non esiste nella

---

[1] *Don Quijote*, II, 8.

Digitized by Google

vita, essendo essa subordinata a qualcosa di superiore, al di sopra del mondo intero; affannandoci dietro a vana ricerca, la forza della delusione, togliendoci la ragione di vita, può procurarci la più tragica morte: la morte morale.

« ¿ Para qué quieres ahondar la tierra y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro que toda venga abajo, ...? Mira que al que busca lo imposible es justo que lo posible se le niegue.... » [1].

Cervantes, nel suo *Quijote,* riuscì ad ottenere perfetta fusione fra realtà e sogno, imprimendole vita ed espressione; il lume spirituale della Fede lo accompagnò costantemente.

« Sola la vida humana corre a su fin, ligera más que el tiempo, sin esperar renovarse, si no es en la otra, que no tiene términos que la limiten » [2].

La sua religione? Perfettamente ortodossa e perfettamente spagnuola. Ma a simile conoscenza di insegnamento egli unì un sentimento intimo, vivo e saldo, umano e non dottrinario; la sua fu vera religione dell'animo, sorta dal suo « Io » nella vita ed in perenne evoluzione spirituale. Però, egli intese imporsi nessuna missione; volle riformare nè società nè politica, nè pure la stessa arte. Scrisse semplicemente la storia di tutti gli uomini, offrendo la propria. Don Quijote e Sancho, figure in perenne contrasto, racchiusero nella loro comune pazzia l'intera parabola della vita.

La prima parte del *Quijote* mi sembra rappresentare sola ribellione; ribellione intima, ancora cosciente. La forza del genio e la grandezza dell'animo trascinarono solo più tardi il Cervantes al di là della mèta. Poichè la vera personalità dell'autore nacque da un tacito accumularsi di sordi rancori sempre repressi, da una aspirazione di gloria brutalmente infranta, dal vuoto assoluto che inesorabilmente lo circondò, dalla vita mediocre che fu costretto a condurre. Miguel Cervantes si creò allora una chimera e vi trasfuse tutta la forza del suo ardore. Durante l'intera Prima Parte, egli difese, mediante il Cavaliere della Mancha, a punto questo suo rifugio di sogno; *Don Quijote,* nonostante ogni sforzo, sarà disfatto, deriso, chiuso in una angusta gabbia. Ma, a traverso questo primo errore, egli, oramai prigioniero nel

---

[1] *Don Quijote,* I, 33.
[2] *Don Quijote,* II, 53.

Digitized by Google

corpo, inizierà finalmente il processo di liberazione del suo spirito. « ....Don Quijote iba sentado en la jaula, las manos atadas, tendidos los pies y arrimado a las verjas, con tanto silencio y tanta paciencia como si no fuera hombre de carne, sino estatua de piedra »[1].

Ma Alonso Quijano, l'innamorato per forza, nel corso della Seconda Parte si abbandonerà con tutto il vigore del suo spiritualismo a questo potente sentimento di amore; amore rinnovato, fatto di comprensione derivata dal dolore: Dulcinea, anima nostra, dono grande di Dio, unica possibiiità di salvezza. *Don Quijote,* insieme con il suo autore, credette ciecamente.

« Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo.... »[2].

Dulcinea, così valorizzata dal simbolo, venne ad essere logicamente la sola e vera vittima dell'intera Seconda Parte, procurando al Cavaliere il maggiore dei tormenti:

« ....porque quitarle a un caballero andante su dama, es quitarle los ojos con que mira, y el sol con que se alumbra y el sustento con que se mantiene.... que el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento, y la sombra sin cuerpo de quien se cause.... quieren quitarme la vida maltratando la de Dulcinea, por quien yo vivo.... y por ella viviré yo en perpetuas lagrimas hasta verla en su prístino estado.... »[3].

Che il poema nella sua vera intenzione, gradualmente raggiunta, sia rimasto incompreso dai contemporanei del Cervantes, non riesce certo di sorpresa. Mancava ancora nella espressione dell'arte la nota personale: il soggettivismo, Cervantes, invece, abbandonata ogni dottrina e teoria, venne a precorrere i tempi. Quindi, è vano lo sforzo compiuto dai critici a fine di adattare a viva forza il poema alle regole letterarie vigenti nell'epoca in cui esso venne composto.

A questo proposito, Manoel José Quintana, nella sua *Vida De Cervantes,* disse giustamente:

« Cuando se compare el *Quijote* con la época en que salió a la luz,

---

[1] *Don Quijote,* I, 47.
[2] *Don Quijote,* II, 32.
[3] *Don Quijote,* II, 32.

Digitized by Google

y a Cervantes con los hombres que le rodeaban, la obra parece un portento, y Cervantes un coloso.

« Así aparece tanto más vano, por no decir importuno, el empeño de los hombres doctos que se han puesto a desentrañar las bellezas de este libro, ajustándole a reglas y modelos que, no teniendo con él ni semejanza ni analogía alguna, de ningun modo puedan compararsele.... No: el *Quijote* no tuvo modelo; es obra que presenta todos los caracteres de la originalidad y del genio ».

Se si dovesse attribuire una data all'insieme della concezione cervantina secondo lo spirito del suo contenuto, bisognerebbe avanzare nei tempi, fino a giungere al Romanticismo in cui finalmente ha inizio il regno dell' « Io », poichè l'uomo vi scrolla ogni dogma, vivendo della vera sua vita, intensamente, cercando ansioso la chiave del proprio mistero.

Don Quijote si ritrovò solo davanti all'intera società ed in aperta ribellione con essa; lo stesso avvenne ai Romantici tutti. Ma ciò che per questi fu cagione di orgoglio, perchè indice della propria superiorità, per Cervantes fu constatazione inspiegabile e dolorosa di un fatto evidente. A punto questa solitudine del Cervantes di fronte al suo *Quijote* rappresenta germe di Romanticismo; e gli esponenti di simile movimento saranno i primi ad afferrare e comprendere la intima e profonda tragedia contenuta nel poema.

In una raccolta di Saggi Letterarii diversi di Heinrich Heine, riuniti dall'Editore Michel Lévy (Paris, 1867), con titolo *De Tout Un Peu,* si trova un intero articolo dedicato al Cervantes: *Don Quixote.* L'editore vi appose la nota seguente:

« Ce morceau fut écrit par Heine en 1837, pour servir d'introduction à une édition illustrée du *Don Quixote,* publiée à Stuttgart ».

Lo spagnuolo Azorin, citando questo stesso articolo nel suo volume: *Los Valores Literarios,* dice giustamente:

« ....En algunas páginas de Heine se contienen muchos de los más importantes puntos de vista que modernamente se habían de adoptar respécto a la novela de Cervantes. De la que aquí se trata es de la interpretación psicológica, ideal, sentimental del *Quijote....* ».

Il Heine, in questa sua analisi del tutto soggettiva, partì da un punto di vista più che regolare, sostenendo che:

« C'est dans les oeuvres des poëtes qu'il faut chercher leur histoire; c'est là qu'on trouve leurs confessions les plus secrètes.... Cette circonstance que Cervantes a dévoué toute sa jeunesse au grand champion du

Digitized by Google

catholicisme, et qu'il a combattu personnellement pour les intérêts catholiques, fait présumer que ces intérêts lui tenaient chèrement au coeur, et suffit pour réfuter cette opinion fort répandue, que c'est la crainte de la inquisition qui l'a seule empéché d'aborder dans le *Quixote* les idées protestantes du temps.... ».

Poco più avanti, il Heine riprende questo tema, aggiungendo:

« Cervantes, je l'ai dit, était un poëte catholique, et c'est à cette circonstance qu'il doit peut-être la grande sérénité épique qui, comme un ciel de cristal, couvre le monde bariolé de ses créations. Nulle part le doute ne l'aurait entamé; à cela s'ajoute le calme du caractère national espagnol.... ».

Parlando delle importanti lettere di raccomandazione che Cervantes recava con sè quando fatto prigioniero, e che valsero a prolungare la sua prigionia in Algeri, il Heine giunse a questa amara, ma giusta conclusione:

« Son mérite ne fut donc pour lui qu'une cause nouvelle d'infortune, et c'est ainsi que jusqu'à la fin de ses jours se raille de lui la Fortune.... Mais le malheur du génie, est-il toujours l'oeuvre d'un hasard aveugle, où bien résulte-t-il nécessairement de sa nature intime, et de celle de son entourage? est-ce son âme qui se met aux prises avec la réalité, où bien la dure réalité commence-t-elle avec sa grande âme un combat inégal?... ».

Certo che un destino amaro parve sempre perseguitare Cervantes nella vita; ma, dalla rovina di essa, l'anima sua uscì più forte e luminosa. Una grande serenità lo accompagnò lungo la via, serenità che si fece maggiore quanto più a lui si avvicinò la morte; come Alonso Quijano, egli attese la fine, sorridendo tranquillo.

Il Heine, alla lettura del *Quijote*, sentì crollare quelle barriere di scetticismo da lui artificialmente create a difesa del proprio cuore sensitivo. Per questo, ogni sua parola fu spontanea.

Ho già riportato la frase del De Lollis in cui egli accusa il Cervantes « di non sentire a pieno la singolare e privilegiata condizione del suo paese davanti al problema di una letteratura, la quale, anzichè di classe, fosse di tutti e per tutti »; osserviamo adesso le seguenti parole del Heine, che vengono a darvi esatta negazione:

« Cervantes fonda le roman moderne en introduisant dans le roman de chevalerie la description fidèle des classes inférieures, en y mêlant la vie populaire.... Nous ne trouvons pas encore chez Cervantes cette tendance exclusive à ne peindre que l'ignoble; il mêle seulement l'idéal

Digitized by Google

avec le vulgaire, l'un sert à l'autre de repoussoir ou de lumière, et le monde de qualité y tient autant de place que le populaire.... ».

Ma ciò che indusse Cervantes a spingere il suo *Don Quijote* alla ricerca, fu la sola coscienza di un richiamo superiore per cui occorre combattere e soffrire, poichè da esso deriverà la grande ricompensa. Ciò mi riporta alla criptica frase con cui il Heine quasi chiude il suo articolo:

« Mais un allemand seul peut comprendre complètement le *Don Quixote*.... ».

A prima vista non si afferra forse giustificazione a simili parole. Occorre sfogliare l'opera di un altro grande romantico tedesco per giungere alla vera ed unica spiegazione.

Nel *Corso di letteratura drammatica* di W. von Schlegel, troviamo svolti i seguenti concetti:

« Alcuni filosofi.... hanno creduto che il carattere distintivo della poesia del Nord fosse la malinconia.... Presso i Greci, la natura umana bastava a se stessa.... Ma, quanto a noi, una più alta dottrina ci insegna che il genere umano, avendo perduto per un gran fallo il posto che gli era stato originariamente destinato, non ha sulla terra altro fine che di recuperarlo, al che tuttavia non si può giungere se egli resta abbandonato a se stesso.... la contemplazione dell'infinito ha rivelato il nulla di tutto ciò che ha dei limiti. La vita presente vi è sepolta nella notte; e solo al di là della tomba risplende l'interminabile giorno dell'esistenza reale. Una simile religione risveglia tutti i presentimenti che riposano nel fondo dell'anima umana e li mette in palese; ella conferma quella voce segreta la quale dice che noi aspiriamo ad una felicità che non si può conseguire a questo mondo.... La nostra anima esiliata su questa terra sospira la sua patria; quali possono essere i suoi accenti se non quelli della malinconia? E però la poesia degli antichi era quella del godimento, la nostra è quella del desiderio: l'una si restringeva al presente, l'altra si libra tra il ricordo del passato ed il presentimento dell'avvenire.... » [1].

Questa ultima fu la vera poesia di Miguel Cervantes. A fine di afferrarla totalmente, ricorriamo ancora una volta allo Schlegel, la cui sensibilità di comprensione giunse ad offrirci quale chiave al significato intimo del *Quijote*, non che alla segreta aspirazione del suo autore,

---

[1] W. Von Schlegel, *Corso di Letteratura Drammatica*, Lez. I.

Digitized by Google

la frase seguente: « ....quel desiderio dell'Infinito che alberga nel fondo della nostra anima, si infrange contro i limiti del finito in cui siamo incarcerati, e la contemplazione della vita dissipa i prestigi della vita stessa.... »[1].

Molte altre testimonianze di autori diversi avrei potuto ancora raccogliere, poichè la sensibilità squisitamente raffinata degli esponenti del movimento romantico seppe afferrare e comprendere, a traverso la stessa vita dolorosa di *Don Quijote,* lo spiritualismo del suo autore. A distanza di secoli, lo « Sturm und Drang » di Miguel Cervantes parlò a questi spiriti inquieti; l'eroico sforzo del povero hidalgo, le sue lotte gigantesche contro l'impossibile, la sua sete di vita nuova e grandiosa, superiore alla realtà immediata, non che la stessa coscienza della sua intima grandezza, commosse questi animi ribelli, acuì la loro aspirazione di libertà nella vita e nell'arte. Stanchi di un classicismo rigorista, riconobbero i sintomi di simile stanchezza nel *Quijote;* consci della loro personalità, riscontrarono nel pensiero cervantino la medesima coscienza. Queste anime vibranti afferrarono tutta l'ansia dell'aspra lotta spirituale sostenuta da Cervantes a traverso il suo Cavaliere. Poichè essi rispecchiarono il proprio tormento in quello del povero Don Quijote e forse il loro spirito vi attinse consolazione, così come certo dovette attingervela lo stesso Cervantes.

P. H. Coronedi.

---

[1] W. Von Schlegel, *Corso di Letteratura Drammatica,* Lez. II.

Digitized by Google

VARIETÀ E ANEDDOTI

Les Dits des oiseaux.

Les *Dits des oiseaux* se composent de 17 quatrains à rimes croisées, mis dans la bouche de différents oiseaux; chaque quatrain se termine par un proverbe ou une sentence proverbiale. Le poème a été publié par le baron Bollati de Saint-Pierre, d'après un manuscrit appartenant à une collection privée, qui a dû être écrit dans le Val d'Aoste[1]; il a été réimprimé d'après une édition gothique (contenant aussi les *Dits des bestes*) par A. de Montaiglon. Dans la petite notice qu'il a consacrée aux *Dictz des bestes et des oyseaux,* l'auteur du *Recueil de poésies françoises*[2] remarque que ces deux poèmes, avec leurs quatrains secs et écourtés, sont *l'écho très afloibli* des bestiaires latins et français qui ont été écrits durant le moyen âge, et comme l'expression de leur mort. Quelques oiseaux mentionnés dans les *Dits*: le *faisan,* le *coq,* le *butor* (vautour), la *grue,* le *paon* et la *pie* sont inconnus aux vieux bestiaires en vers français; le *corbeau* apparait seulement chez Gervaise, le *cygne* seulement dans le volucraire du ms. fr. 12483 de la Bibliothèque nationale. Ajoutons que, sous cette forme écourtée, l'ornithologie a eu un regain de popularité: le nombre des oiseaux a été porté à trente-quatre, puis à quatre-vingt-onze.

La plus ancienne rédaction conservée des *Dits des oiseaux* semble

---

[1] *Novelle e poesie francesi inedite o rarissime del secolo XIV,* Firenze, Civelli, 1898, XVII-63 p. Comme cette élégante plaquette, tirée à 50 exemplaires seulement, est devenue à peu près introuvable, je m'en rapporte, pour tout ce qui concerne cette édition, à l'article de P. Meyer dans *Romania,* t. XIX (1890), p. 340-344.

[2] Tome I, p. 256.

Digitized by Google

être celle du ms. 907 de Tours, restée inédite jusqu'à présent[1]. Les noms portés par les oiseaux y ont un caractère archaïque, et le couplet XIV y est mis, avec plus de raison, dans la bouche du cygne au lieu que les autres versions (excepté le ms. d'Aoste) lui substituent le rossignol; enfin, il est plus naturel de commencer par l'aigle, le roi des oiseaux, que par le paon, comme font les autres versions[2]. La version du ms. d'Aoste occupe sans doute une place intermédiaire entre celle de Tours et les éditions du poème; elle garde encore le cygne et le *butor* (remplacé plus tard par le vautour), mais se rapproche des éditions par la disposition des oiseaux, qui est identique sauf à mettre le coq avant le corbeau. On peut en conclure que la version d'Aoste se place aussi chronoligiquement entre celle de Tours et les éditions. Celles-ci sont au nombre de six ou sept, y compris les remaniements. Je n'en examinerais que les quatre suivantes[3]:

1° Une édition sans date, sur 12 ff., imprimée à Paris, sous le titre: *Les dictz des bestes et aussi des oyseaulx;* c'est celle qui a été reproduite par Montaiglon. Le texte est orné de 48 gravures en bois dont 39 sont suivis d'un quatrain analogue à l'animal que la figure représente[4]. Les *Dictz des oyseaulx* y occupent les quatre derniers feuillets, à raison de deux quatrains et figures par page. Nous désignons cette rédaction par *B*.

2° Une édition, imprimée à Châlons-sur-Marne, au commencement du XVI° siècle[5], et intitulée: *Les dictz des oyseaux* (sic) *Et des bestes par hystores*. Je ne connais ce livre, extrêmement rare, que par un fragment de 4 ff. conservé à la Bibl. nationale (p. Y c. 344), peut-

---

[1] Elle a seulement été signalée par P. Meyer (art. cit., p. 344).

[2] D'autant plus que les *Dictz des bestes* commencent par le « dit » du lion: *De toutes bestes suis le roy*, à quoi correspond le « dit » de l'aigle: *De tous oyseaulx je suis le roy*.

[3] Je laisse de côté les *Ditz joyeux des oiseaux*, impr. sans lieu ni date, en in-4° goth. de 5 ff. (cf. Brunet, *Manuel*, II, 764) et deux éditions lyonnaises de la fin du XV° siècles (citées *ibid.*) qui m'ont été inaccessibles.

[4] Comme plusieurs bois représentent des « espèces de scènes », Montaiglon supposait qu'ils avaient été originairement faits pour quelque recueil de fables. Il nous semble plus simple d'admettre que ces scènes servent à mieux caractériser les différents animaux en les présentant dans des conditions particulières. Si le corbeau, par exemple, est figuré crevant les yeux à un cadavre, c'est pour le distinguer des autres oiseaux qui sur les bois se ressemblent comme des frères.

[5] « Le livre — dit Brunet (op. cit.) — paraît être l'essai d'un imprimeur peu exercé, et remonter aux premières années du XVI° siècle ».

Digitized by Google

être le même que celui décrit par Brunet. Tandis que dans *B* les *Dits des oiseaux* sont séparés des *Dits des bestes,* ici, chaque quatrain se rapportant à un oiseau est suivi d'un quatrain « sur un quadrupède dont on ne voit pas la figure ». Brunet suppose que le livre complet devait comporter 10 feuillets. C'est un calcul facile à vérifier. Comme les *dits* des bêtes sont au nombre de 22, contre 17 des oiseaux, on pouvait, pour obtenir la correspondance, soit supprimer des couplets aux *dits* des bêtes, soit en ajouter aux *dits* des oiseaux. Le remaineur a usé des deux procédés : il a ajouté à la fin des ceux-ci un couplet sur l'épervier; il a supprimé dans ceux-là les quatre derniers couplets, puisque le dernier quadrupède nommé est le marmot [1]. Il y avait donc en tout 2×18=36 couplets, répartis, à portions égales, entre les deux catégories d'animaux, et comme il y a deux couplets par page, ou quatre par feuille, le texte complet a dû comprendre 9 feuillets, sans compter le titre. Nous designons ce remaniement par *C*.

3° Une édition de Jehan Trepperel, décrit par E. Picot [4]; elle comprend 34 couplets dont la première moitié correspond aux 17 couplets de l'édition Montaiglon (sauf le c. X qui manque). A ce fonds primitif le remanieur a ajouté 18 couplets nouveaux [5]. Nous désignons ce remaniement par *R*.

4° Un autre remaniement, beaucoup plus étendu, fait partie du recueil intitulé *Le Compost et Kalendrier des bergiers,* souvent réimprimé à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe [1]. Ici, l'ordre traditionnel des oiseaux est complètement bouleversé; même la division par quatrains n'a pas été appliquée jusqu'au bout : quelques couplets ont cinq vers (schéma : aa bb a) [2], le couplet 88 (*grant aigle*) en a

---

[1] Heureusement, le dernier feuillet fait partie du fragment.

[2] *Cat. de la Bibl. du baron J. de Rothschild,* t. I, n. 552. (c. *Romania,* l. c., p. 343). M. Francisque Lefrançois a bien voulu faire collationner notre texte sur l'exemplaire de la Bibliothèque de Rothschild.

[3] Les oiseaux adventices sont les suivants : *victeur, geai, roitelet, aigle gentil, victeur* [3], *faucon, corbeau* [2], *passerat, rossignol, huppe* [2], *pagegay, agasse, coulon* [2], *chave* (chouette), *faisan* [2], *chardonneret, vachelet.* Les oiseaux nommés deux fois prononcent deux couplets différents.

[4] Voir Brunet, *Manuel,* II, 202-206; E. Picot, op. cit., III, 361, n.° 2562.

[5] Voir les c. 8, 10, 22, 23, 36, 40, 58, 67, 72, 75, 76, 81. Pourtant, quelques traits, par ex. la mention du *butor* et du *cygne,* rappellent la version primitive; comme dans *A*, c'est l'aigle qui commence.

Digitized by Google

huit, le couplet suivant (*ostruche*) douze vers. Le nombre des oiseaux a été porté à quatre-vingt-onre[3]. Il est vrai que plusieurs oiseaux paraissent deux fois (comme dans l'édition Trepperel), mais chaque couplet est différent. L'absence de l'*agasse* et du *vachelet* indique que l'auteur du *Compost* ignorait l'édition Trepperel, qui mentionne ces deux oiseaux. La plupart des oiseaux adventices sont naturellement inconnus au *Physiologue,* et le plus souvent, il n'y a aucun lien entre les propriétés, féelles ou supposées, de ces oiseaux, et les paroles ou *dits* qui leur sont attribués dans le remaniement. A la fin des *Ditz des oyseaulx,* il y a deux bois dont l'un représente un groupe de sept oiseaux entourant l'aigle, l'autre l'aigle seul. Dans les trois éditions du *Compost* que j'ai eues sons les geux[4], le texte est à peu près identique. Cependant, la première édition[1], récemment réimprimée par Payot d'après la transcription de B. Guégan), ne donne encore que vingt couplets dont quatre seulement proviennent de la version primitive. Nous désignons cette première édition par *K,* les trois autres par *K'*.

Plusieurs quatrains des *Dits des oiseaus* ont été transcrits sur les parois d'une des tours du château de la Barre pour servir de légendes à une série de peintures murales[1]. Nous désignons cette version par *X*.

Nous prenons pour base de notre édition le texte de *A,* et nous donnons en notes les variantes de *B* et *K'*, et s'il y a lieu de *C* (c. V, VIII, IX, XVI, XVII), de *K* (c. I, VI, VIII, XIII) et de *X* (c. I, IX, XII, XV).

---

[1] Aux oiseaux qui lui sont communs avec les autres éditions, le *Compost* ajoute encore les suivants: *rossignol privé, gros bee, verdier, pinson, houbier, cormoran, hirondelle, corneille noire, calandrius, étourneau, alouette, loriol, poule, oie, canard, canette, pivoine, chardonneret* (deux fois), *passe* (passerat), *héron fauve, petite orfraie, émerillon, chevêche, troye* (draine), *lassee* (?), *bécasse, râle noir, huant, lanier* (épervier), *pivert, pivert noir, merle, mauvis, cocu, cocu privé, chapon, grande orfraie, geai* (deux fois), *calandre, perdrieux, tiercelet, mésange, pigeon, coulon ramier, colombe, vautour* (deux fois), *corneille fauve, freu, ratellet* (roitelet?) (deux fois), *héron blanc, trouillet, bergeronnette, fresaie, moineau, martinet, grosse outarde, petite outarde, pingert, hibou, chauve-souris* (!), *grand aigle, autruche, rabienne, papillon* (!).

[2] Paris, G. Marchant, 1496; Genève, 1497; Lyon, 1502 (cf. Brunet, op. cit., II. 203-5, *passim*).

[3] Troyes, *Nicolas le Rouge* [1480].

[4] Voir *Bulletin du Com. hist. des arts et monuments,* t. III, Paris, 1852.

Digitized by Google

S'ensuyvent aucunes significacions morelles prinses sur la proprieté de certains oyseaulx.

I. L'AIGLE.

De tous oyseaulx je suys le roy;
Voler je puys en si hault lieu
Que le soulail de prés je voy:
Benois sont ceulx qui voyent Dieu.

II. LE PHESANT.

Je suys pour creature humaine
Bon a menger et savoureux;
Qui veult viande plus certaine:
Dieu donne biens delicieux.

III. LE COQUU (*sic*).

Hardy, joyeulx et liberal
Me maintiens toujours en ce monde;
Amoureux suy et cordial:
Chairité en touz biens habunde.

Cy commence les dictz des oyseaulx. Le paon commence *B;* Cy apres ensuyuent les ditz des oyseaulx comme pastours gardans leur brebis les oyent chanter et parler *KK';* Sensuyuent les dictz des oyseaulx Qui disent pro et contra. Le cocq commence *R*.

I. L'aigle *BKK'R* (*X*) — 1 Je suys de t. o. *R* — 4 Eureux *K'*, Bienheures *X;* verront *KK'*.

II. Le faisant *BK'R* — 1 poure *B* — 2 aussi sav. *B* — 3 viande veult *BK';* Et suys v. bonne et saine *R*.

III. Le coq *BK'R* — 1 et *manque B;* H. ie suis et l. *K'*.

III. Isidore de Séville (*Orig.*, lib. XII, cap. VII) mentionne aussi le *gallus* à la suite du *phasianus*, mais la description de ces deux oiseaux diffère chez lui.

Digitized by Google

IV. LE COULON.

Je suys en tous temps par coustume
Simple et de belle manniere;
Poyent n'ay sus moy dearmertume:
L'inocent a tous fait grant chere.

V. LA SYGOINGNE.

Pour faire bien a ma plaisance,
Je ayme moult le peuple humain;
Des miens nourir ay souvenance:
Chascun doit amer son prochain.

VI. LA PERDRIZ.

Charnalité est tant en moy
Que [je] ne m'en puys abstenir;
Je faz ce que faire ne doy:
Luxurieux doit Dieu cremir.

IV. Le coullon *B*, colomb *R* — 1 par nature *R* — 3 darmertume *A;* P. nay de fiel ne [d]am. *B*, nay fiel damaritume *R* — 4 faict a tous *BR*.

V. La sigoigne *BK'*, seg - *R*, sigonne *C* — 1 Pour estre *BCR;* P. viure mieulx *K'* — 2 Jayme *BCR;* Je a. mieulx *K'* — 3 nouris *A*.

VI. La perdrix *B*, par - *R;* La caille *K'K'* — 2 Que ie ne me *BKK'* — 3 dois *B* — 4. L. bien doit cr. *B*, doit bien (fort) cr. *K'R*.

IV. Cf. *Romania*, XIV, 448, 480. Le couplet attribué au *coulomb* dans *K'* diffère complètement (il compte cinq vers); le couplet le plus rapproché du nôtre y est attribué à la *columbe* qui dit:

Devant tous les oyseaulx fuz je
Moult *simple et de belle maniere,*
Car (*Var.* Quant) durant le temps du deluge
Je fus leur bonne messagiere.

V. Cf. *Romania*, XIV, 446, 465 (vers 23-28).

VI. Isidore de Séville appelle la perdrix « *avis dolosa atque immunda* », car: *masculus in masculum consurgit et obliviscitur sexum libido ipsa praeceps....* Le couplet consacré à la *perdrix* dans *K'* diffère complètement.

Digitized by Google

VII. LE CORBIN.

Soutil je suys en tous mes faiz,
De faire mal souvent m'avise;
Le regnart et moy avons paiz:
Pluseurs sont plains de grant faintise.

VIII. LE PUPUT.

Menger je ne veil riens qu'ordure,
Car en pugnaisie me tiens;
Si je suys de belle figure:
Beauté sans bonté ne vault riens.

IX. LE PELLICAN.

Je suys d'une telle nature
Que je [veil] mourir pour les miens;
Vie leur rans par ma morsure:
Aussi fist Jhesucrist aux ciens.

VII. Le corbeau *BR;* Le freu *K'* — 1 Subtil *BK'R;* je *manque R* — 2 De mal faire *BK'* — 3 avons fait paix *R* — 4 fantasie *B. Les vers* 3-4 *se lisent ainsi dans K'* :

Se j'amendoye tous mes malfais
Je n'auroye robe ne chemise.

VIII. La huppe *BCKK'R* — 1 je *manque BCKK'R;* si ne v. quordure *B;* que o. *C,* sinon o. *KK'* — 2 ie me t. *K'R* — 3 Se *BCK';* de telle f. *K.*

IX. Le pellican *BCK'R(X)* — 1 de t. n. *A*; telle *manque X* — 2 par *X* — 3 La vie *K'*; ma *manque BC;* par ma nature *R;* par ma m. (*Var.* mort seure) *K'* — 4 Ainsi *BCRX;* pour les s. *B.*

VII. Les passages correspondants d'Isidore de Séville et de Gervaise (v. 621-638) n'ont pas de rapport avec notre couplet. Dans *KK'*, où ce couplet est attribué au *freu,* le corbeau prononce les vers suivants:

Souvent je pense a (en) funeraille;
A cela, c'est tout mon remors,
Ne me chaut comment il en aille
De l'ame, mais que j'aye le corps.

Digitized by Google

X. LE BUTOUR.

Quant dedans l'eve viel crier,
Je foys ung tres horrible son;
Nul ne doibt son mal publier
Ne d'aultre blasmer le renon.

XI. LA GRUE.

Ma compaigne je ay moult cher,
Doulce luy suy et debonnaire;
Pour la bien garder vueil veillier:
Le bon pasteur ainsin doibt faire.

XII. LA TURTERELLE.

Chasteté garde netement;
Quant j'ay perdu ma compaignie,
Vivre veil solitairement:
Cueur devot ayme nete vie.

XIII. LE PAON.

Quant je voy ma belle figure
Orgueleux suys, haultain et fier;
Telle folie peu me dure:
Nul ne se doit glorifier.

X. Le butor *K'*; Le vaultour *B* — 1 leaue ie v. cr. *B*; Q. ie veux en leaue cr. *K'* — 4 dautruy *K'*; Ne point daultruy hailler le nom *B*.

XI. La grue *BK'R* — 1 Ma compaignie ay *B*, ayme m. ch. *R*; aymer ie veulx *K'* — 3 A la garder iay tousiours loeuil *K'* — 4 doit ainsi f. *K'*.

XII. La tourterelle *BK'*(*X*), tor - *R* — 1 mainctenent *X* — 2 Q. je nay point c. *R*, de c. *K'X* — 4 Car *R*; saincte v. *X*.

XIII. Le paon *BKK'R* — 3 Mais telle beaulte *KK'* — 4 On ne doit nully despriser *KK'*.

X. Ce trait est inconnu à Isidore de Séville, comme aux autres volucraires.
XI. Cp. Isidore de Séville, *s. v.*° GRUES.
XIII. Isidore parle seulement de la chair du paon, qui est très dure.

Digitized by Google

XIV. LE SYGNE.

Chanter je soy bien en ma vie
Chant qui est moult delicieux;
Quant je meurs, poient je ne l'oublie:
Qui bien vit doibt mourir joyeulx.

XV. LE FENIX.

Seule je vis treslonguement,
Et puys je meurs; par droit divin,
Vive reviens hastivement:
Les bons aront vie sans fin.

XVI. LE CHOUAN.

Chascun oyseau sy me deboute,
Pour ce me fault voler de nuyt;
De mes yeulx par jour ne voy goute:
Qui fait pechié pechié luy nuyst.

XIV. Le signe (cygne) *K'*, cine *R;* Le rossignol *B* — 1 je *manque B* — 2 melodieux *K'* — 3 point ne l. *B*.

XV. Le fenix *BK'R*(*X*) — 1 Seul *K'X;* je suys *R;* moult l. *K'* — 2 je *manque X* — 3 Viure ie viens *B*, revient *X;* Apres reuient *R* — 4 ioye *BK'RX*.

XVI. Le chahuan *BK'*, chat huant *CR* — 2 Pour tant *BK'* — 3 de iour *BCK'R;* ny voy *R* — 4 peche faict *B*.

XIV. Cf. *ibid., s. v.°* CYGNUS: *Ideo autem suaviter eum canere dicunt, quia collum longum et inflexum habet,* et *Romania,* XIV, 448, 476 (v. 12: *Bien chante, quar il a lonc col*).

XV-XVI. Les traits dont se composent ces deux vignettes sont conformes à la tradition.

Digitized by Google

XVII. LA PIE.

Qui bien veult son segret celer,
Davant chascun pas ne le dye;
Més se tienne de tropt parler,
Autrement montre sa folye.

Explicit.

XVII. La pye *BCK'R* — 1 veult bien *CR;* Qui bien son s. veult c. *B* — 3 se garde *CR*. *Dans K', ce couplet a été ainsi remanié* :

Qui son secret vouldra celer
De chascun et en tous endroitz,
Si se garde trop de parler:
Trop parler nuyt aucunefoys.

Cy finissent les dictz des oiseaulx *B;* Fin des dicts des oyseaulx *K*.

J. MORAWSKI.

XVII. Cf. Isidore de Séville, *s. v.*° PICA. — Après ce couplet, le dernier dans *AB, C* ajonte encore un couplet sur l'épervier (cf. plus haut, p. 2):

Par dessus tous oyseaux de proye
Je suys du plus noble lynaige;
Pour neant plus me priseroye:
Qui mains se prise, plus est saige.

Ce couplet se retrouve dans *K'* avec la variante *gentil* au vers 2.

Digitized by Google

Breve risposta.

Circa due anni fa, comparvero, qui in *Arch. rom.* XI 259-66, alcune mie osservazioni su *La Divina Commedia* edita da Giuseppe Vandelli. Avevo aspettato un pezzo prima di prender la penna; speravo d'esser prevenuto. Ma finalmente mi sobbarcai all'ingrato carico. Giacchè a Dante non guarda solo l'Italia ma tutto il mondo civile. E certe critiche, se non le facciamo noi, o prima o poi le farebbero altri, e con nostro più gran dispiacere. A difesa del Vandelli s'è levato ora il Prof. A. Schiaffini (v. *St. danteschi* XIII 31-45). Inutile, in buona parte, una replica. Io parlo una lingua che il mio egregio contradittore o non vuole o non sa intendere. Infatti non pochi de' miei periodi, che egli riporta testualmente, contengono implicita la risposta alle obiezioni che son poi formulate. Replicando non farei che ripetermi. Dovrei ridire innanzi tutto che è un grosso sbaglio il considerare la lingua della D. C. come tutt'uno con la volgare plebea dell'età di Dante e con quella letteraria già divenuta arcaica. È uno sbaglio da cui risulta una critica imperniata tutta su questo sofisma: Da' Fiorentini del Trecento si trova anche scritto così; dunque nella D. C. Dante ha scritto così! Io ho già, per l'antico fiorentino, esplicitamente riconosciuta ed ammessa l'esistenza di certe forme, che lo Schiaffini s'affanna ora a dimostrarmi con nuovi esempi e citazioni; e dall'alto della sua cattedra ci fa sapere tante altre cose, del tutto fuor di proposito e che in verità sapevamo un pochino anche noi. Non ho mai detto e non dico che si debban rimodernare gli antichi testi; ma neanche si devono arcaicizzare o peggio. E nell'Edizione del '21, per citare un altro esempio, subito ai primi versi della D. C. c'imbattiamo in una *gaetta pelle*. Io non l'avevo notata, ma la nota lo Sch. con compiacenza e ci dà la peregrina notizia che l'agg. *gaio* è un francesismo. Ora chi vorrà negare che questa variante sia, diciamo pure, ridicola? Tutti fino a qui lessero *gaietta* e così ora anche il Casella e il Del Lungo. E Dante, che adopera l'agg. *gaio* altre volte, e non ostante il provenz *gaiet*, ne

Digitized by Google

avrebbe ricavato il dimin. *gaetto*! Che si trovino, almeno scritti, nell'antico fior. *gioe* e *gioelli*, come tant'altre storpiature, non dubito; ma lo Sch. che ce li rammenta vorrebbe regalare a Dante anche questi? Quanto a *etterno* il paragone con *legittimo* non calza punto. Se Dante avesse usato questo aggettivo e l'autorità dei codici c'inculcasse di legger *legitimo*, non esiteremmo a preferir questa forma; e non sarebbe nella D. C. che un pretto latinismo di più. E se si riuscisse a provare che Dante scrisse *etterno*, faremmo buon viso anche a questo e ci rassegneremmo. Nè meglio vale il paragone di *lievre* con la pur francese *lonza*. Questa non ha accanto a sè un allotropo italiano, che le possa contendere il campo, ma accanto al franc. *lievre* c'è vivo e vegeto l'it. *lepre*. Dunque lo Sch. si tenga pure il suo *etterno* e si consoli se anche al Petrarca sfuggì una volta questo idiotismo. E si tenga la *lievre*, i *leggiavamo* e compagnia, i *fuoro* e *fuorono*, i *cuoci*, e quant'altro più gli garba, chè tutti i gusti son gusti. Ma non sarà lui di certo che potrà aiutare il Vandelli a migliorare il suo lavoro.

Dice il critico che si desidera da parte mia « una pratica maggiore dei documenti linguistici » della Toscana. Qui ha ragione di certo, tanto più che in queste faccende la pratica non è mai troppa. Ma per le modeste osservazioni che feci, mi pareva che bastasse anche la mia pochissima scienza, e in verità mi pare ancora. Nessuna di queste, se vedo bene, è crollata sotto i colpi del poderoso avversario. E anche un compagno di studi e collega mi conforta in questa fiducia. Interrogato da me in proposito, mi dà intera ragione, e argutamente ribadisce che il « pronto consenso » dello Sch. ad alcune mie osservazioni va esteso a tutta quanta la mia critica! Del resto, ben sapevo che avrei irritato parecchi dantisti e filologi e (se Dio vuole) linguisti. Ma per fortuna in Italia e fuor d'Italia ci sono anche parecchi altri, se pur meno eruditi non però meno intelligenti, che vedono oltre la collazione dei codici e i cimelii o rimasugli dell'antico volgare. Ora lo Sch. ci fa sapere che il Vandelli « non mancherà di riflettere anche ai dubbi e ai turbamenti di quei suoi compagni di lavoro che debbono essere i linguisti ». In verità io credo che questi bravi signori possano sì aiutarlo, ma che da soli assolutamente non bastino, e anzi come compagni di lavoro non siano i meglio indicati. Necessario perciò anche l'aiuto d'altri ben diversi compagni, che della D. C. siano in grado di valutare non meno la lingua che la poesia, con quella superiore capacità che non è tanto comune tra i professori filologi. Se il testo che ci ha dato il Vandelli

Digitized by Google

veniva prima sott'occhio a qualcuno di loro, certe brutte novità non le avrebbero lasciate passare senza qualche frego.

E giacchè vi son costretto dall'altezzosa sufficienza del mio contradittore, lascerò ogni reticenza discreta. Il testo del '21 è l'opera d'un valentuomo che tutti devono apprezzare; e nessuno dubiterà della sua alacrità e diligenza. Ma bastano? Troppo scarsa e antiquata è la sua dottrina grammaticale e strettamente filologica dell'italiano; e parecchie infelici lezioni accolte nel testo non parlano a favore del suo senso critico. Insieme con le osservazioni già fatte, che si ristamperanno senza mutare una virgola ma con parecchie aggiunte, mi sarà facile il fornirne altre prove, già pronte, appena io trovi un editore. Ma soprattutto al Vandelli mancano attitudini di filologo artista, non sostituibili con la buona volontà e con lo studio. Quindi la sua edizione della D. C. è riuscita come è riuscita, pur con alcuni, che troviamo qua e là, miglioramenti notevoli della lezione. Malgrado la contraria asserzione di Michele Barbi, giova sperare che non poco diversa da questa del '21 sia l'Edizione nazionale. Io me la immagino e, direi, la vagheggio quale una delicata instaurazione di ciò che dovè e potè essere la parola e poesia di Dante; e, salvi sempre i diritti della tradizione paleografica e della grammatica storica, in una lezione che sia la migliore e più grata anche al gusto di noi moderni, che in massima parte è poi fondato su quello de' nostri antichi. E intanto ci dia il Vandelli la sospirata appendice con lo spoglio integrale delle varianti. Allora saremo in grado di rifare anche noi il lavoro e meglio discuter quello fatto da lui. A credergli su la parola non siamo obbligati e stentiamo. Ma fin d'ora non solo par lecito l'affermare che, in mancanza dell'autografo, a nessun codice si deve concedere un'autorità assoluta a danno dell'arte e della poesia; ma che per parecchie delicate questioni di tecnica e di fattura del verso i codici non potranno dare quasi nessun sussidio. Del resto, talvolta si ha l'impressione che per alcuni rispetti il Vandelli non tanto sia fedele all'autorità dei codici quanto a suoi presupposti o pregiudizi dottrinali.

SILVIO PIERI.

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

B. H. Wind, *Les mots italiens introduits en français au XVIe s.*, Deventer, 1928, in-8, pagg. 222.

Come tutti sanno, prima della Wind, l'argomento era stato trattato da G. Kohlmann, *Die italienischen Lehnworte in der neufranzösischen Schiftsprache* (*seit dem* 16. *Jahrhundert*), Vegesack, 1901, e più tardi era stato ripreso da Christine Sarauw, *Die Italienismen in der französischen Sprache des 16. Jahrhunderts*, Berna-Leipzig, 1920[1].

§ 1. — Siccome la Signorina Wind nella sua bibliografia tralascia il lavoro della Sarauw, voglio incominciare a trattare quelle parole che, prima della Wind, erano state rilevate dalla Sarauw.

ARCHIPEL (arcipelago) — La Sarauw, p. 47 lo trova nel *Dict. gén.*; la Wind, p. 133 dà una più ampia documentazione, rilevando questa voce, oltre che presso R. Estienne (1539), in Oudin (1653) e J. Lemaire de Belges. Lo registra anche il Ménage sotto la forma *archipelague;* una tale forma si trova già prima, e precisamente nei viaggi di Ant. Pigaphetta (1519) presso Delboulle, *Notes lexicol.*, citato da Huguet, *Dict. de la langue fr. du XVIe s.* Io l'ho potuto rilevare anche nel *Journal du voyage de* J. Parmentier (1529) « La hauteur fut prinse à nul degré et droit sous la ligne, et me faisois près de l'*Archypelague* d'auprès de Calicut », (Jal, *Glossaire nautique*, Paris, 1848, s. v.). D'altronde esiste la forma *archipelago*, più vicina all'italiano, elencata da Huguet in La Noue, *Disc. pol. et mil.*

COLARIN (*collarino*) « Dans la colonne toscane, dorique, petite frise du chapiteau » — la Sarauw, p. 23 basandosi solo sul *Dict. gén.* lo mette fra gli italianismi (XVI s.); la Wind, p. 121 documenta la voce italiana in Florio, *A worlde of wordes or most copious and exact Dictionary in Italian and English*, London, 1598. — « Collarino del capitello toscano » si trova in Rus.

---

[1] Non ho potuto consultare la tesi di laurea di L. Deschermeier, *Zur Geschichte der ital. Lehnwörter in der franz. Schriftsprache: die Wörter des militär. Gedankenkreises* (*bis ca. 1600*), München, 1925, giacchè essa non è stata pubblicata per le stampe, ma solo dattilografata [cfr. *Literaturblatt für germ. u. rom. Philologie*, XLVI, 1925, pag. 69]. Per gli elementi italiani in francese cfr. anche V. Klemperer, *Romanische Sonderart*, München, 1926, p. 213 sgg. *Italienische Elemente im französischen Wortschatz zur Zeit der Renaissance.*

Digitized by Google

Arch. 88; del « capitello dorico » Vas. Arch. III; « del capitello jonico » Gal. B. Arch. Vitr. III. 3. (Tommaseo-Bellini).

COURTESIE — La Sarauw, p. 6 l'ha trovata nel Brunot, *Hist. de la langue fr.*, II. p. 208 come una parola influenzata dall'italiano nella forma. La Wind, p. 17, pur riconoscendo l'influsso parziale, non la mette nell'elenco delle sue parole.

CUIRASSINE — La Sarauw, p. 36 l'ha rilevato in Brunot, *Hist. de la langue fr.*, II. p. 210. La Wind, p. 127 documenta *corraccina* nel Florio, *A worlde of wordes....;* Brunot ci dà l'it. *corazzina*, che si trova nelle *Storie Pistolesi*, Firenze, 1578 ed in L. Pulci, *Morgante* (Tommaseo-Bellini); *corraccina* non si trova nè in Tommaseo-B, nè in Rigutini-B.

MAT (*matto*) — La Sarauw, p. 53 lo rileva in Brunot, II, 211. Le documentazioni della Wind, p. 188 sono uguali a quelle della Sarauw, tranne la documentazione di Hulsius, *Dictionnaire françois-allemand-italien et latin* (1631), che è posteriore.

MATACHIN (*mattaccino*) « danseur bouffon qui avait un morion doré et gesticulait avec une épée et un bouclier » — la Sarauw, p. 13 fondandosi su Brunot, II, 211 accetta l'origine italiana della parola (*mattaccino*). La Wind, p. 89 lo registra come italianismo dubbio, dato che W. F. Schmidt, *Die spanischen Elemente im französischen Wortschatz*, Halle, 1914, p. 71 lo trae dallo spagnuolo. La prima documentazione della parola si trova in Rabelais, *Sciomachie*. « En lieu de Comedie au son des cornetz, haut bois, sacqueboutes, etc., entra une compagnie de *Matachins* nouveaux, lesquelz grandement delecterent toute assistance ». Il Sainéan, *La langue de Rabelais*, Paris, 1923, I, p. 205, che cita questo passo, considera la parola come un riflesso diretto dell'italiano *mattacino* (sic) « danseur bouffon, proprement petit fou ». *Ib.* II, 87. Marty-Laveaux, *La Pléiade françoise. La langue de la Pléiade*, I, p. 200 deriva *matassin*, rilevato in Baïf, direttamente da *mattaccino* (matto). L'origine italiana si vede appoggiata, dalla documentazione che ce ne dà la Wind: Oudin, *Trésor* « espèce de danse d'Italie »; poi *Schadt der nederduytse en spaensche talen*, sotto la parola spagnuola *matachines* « sekeren dans van Italien »; Florio, *A worlde of wordes....* « a Kind of antique daunce used in Italy ». — Il Dizionario della Crusca lo documenta nei *Canti carnascialeschi*, 194; *Car. Apol.* ecc. tutti dal XVI° s. Gamillscheg, EWF, p. 599, accettando il parere del *Dict. gén.* e dello Schmidt, *Die spanischen Elemente....* lo trae dallo spagnuolo.

PALEMAILLE (*palla a maglio*). « A game » [Cotgrave], cfr. Sarauw, p. 15. La voce era stata rilevata per la prima volta da Brunot, II, p. 212 in Rabelais. Cfr. inoltre Sainéan, *Rabelais* I, 143, che ci dà la variante *pillemaille*. V. Wind, p. 162.

PASSÉGER, fu considerato dal *Dict. gén.*, da Brunot, II, p. 212 e quindi dalla Sarauw, p. 33, come riflesso dell'italiano *passeggiare*. La Wind, p. 94, pur riconoscendo che questo termine di maneggio deve essere entrato nel significato speciale « faire aller un cheval » (Du Bellay, *Jeux rustiques*) lo mette fra gli italianismi dubbi. Invece è prestito diretto dall'italiano « pas-

Digitized by Google

seggiare un cavallo », che vale « menarlo a mano con lento passo ». Grisoni, *Cav.* (1590) cfr. Tommaseo-Bellini.

SALSIFIS (*sassifrica*). « Plante potagère dont on mange les racines comme légume » che figura in Brunot, II, 212 si trova con più ampia documentazione presso la Sarauw, p. 27. La Wind, p. 102 lo documenta in Florio, *A worlde of wordes....*

TESTON (*testone*) « una specie di moneta » questa voce si trova con più ampia documentazione sempre nel XVI° s. nella tesi della Sarauw, p. 42. Il *Dict. gén.* cita solo Cotgrave, e quindi Gamillscheg, EWF. 841 lo fa risalire senz'altro al XVII° s. Invece la parola, come dimostra la Sarauw, è usitatissima nel francese del XVI° s. per designare una delle principali monete d'argento correnti fino al 1576, cfr. Sainéan, *Rabelais* I, p. 194.

§ 2. — Passiamo adesso alle parole, che figurano nella tesi di G. Kohlmann, e che la signorina Wind omette, senza esplicarne il motivo.

AQUETTE (*acquetta*). Figura solo nel Littré e di qui nel Kohlmann, p. 28 come un italianismo, nel significato di una specie di liquore italiano « composé de vin, d'un tiers d'eau et de diverses sortes d'aromates »; ma non sappiamo quali siano le fonti da cui il Littré lo trae. Secondo Trévoux (1752): « Ce mot est italien, diminutif d'aqua, de l'eau, comme qui disoit, Petite eau ». In italiano la voce *acquetta* ricorre nei significati seguenti: « piccola quantità d'acqua », « piccola acqua corrente », « vino mescolato con acqua dopo la svinatura e prima della sua maturità ». Soderini, *Coltiv.* 1600 (cfr. Tommaseo-B., Crusca). Frose quest'ultimo significato corrisponde a quello francese? —

Lo stesso possiamo dire riguardo alla parola

LAGON, che si trova come italianismo solo nel Littré, senza documentazione e poi in Kohlmann, p. 48 col significato: « Espace de mer enfermé par des récifs », « Petit lac ou étang voisin de la mer ». Trévoux (1752) « Espèce de lac ». *Lagon* è certamente un italianismo; difatti in italiano *lagone* dev'essere antico, dato che si trova con uguale significato nei *Miracoli della Madonna* (a cominciare dal secolo XV), cfr. Tommaseo-Bellini.

ORGANSIN « fil de soie qui a passé deux fois au moulin, et qui est destiné à former la chaine des étoffes ». Il Kohlmann, p. 51 l'ha trovato come un italianismo nel *Dict. gén.*, Gamillscheg, EWF. 651 lo fa risalire al XVII° s., quantunque la parola si trovi per la prima volta sotto la forma *orgasin* nel 1553 (Godefroy). Essendo di origine turca *urgang'* (K. Lokotsch, *Etymologisches Wörterbuch der europäischen Wörter orientalischen Ursprungs*, Heidelberg, 1927, N. 2137, cfr. anche REW. 9082) è molto probabile che la trafila per la quale questa voce è giunta, certo per via indiretta, al francese, sia l'italiano; però bisogna tener presente che in italiano è documentato molto tardi e precisamente in Algarotti, *Dial.* 1750, cfr. Tommaseo-B. Ma data la mancanza di un completo Dizionario Storico della Lingua Italiana, un tale « argumentum a silentio » non ha che scarsissimo valore, allo stato frammentario delle nostre conoscenze.

§ 3. — Vediamo adesso quelle parole che figurano nella tesi della Sarauw e che la Wind ha omesso.

Digitized by Google

ACCORTEMENT — La Sarauw, p. 54 l'ha trovato nel *Dict. gén.;* esso è, come *accort,* un italianismo sicurissimo. Nicot, *Thrésor de la langue française tant ancienne que moderne,* Paris, 1606 s. v. ci dice: « Est prins de l'aduerbe Italien *Accortamente,* qui signifie aduisement, & l'oeil au guet pour n'estre surprins.... ». V. più ampia documentazione Huguet, *Dict. de la l. fr. du XVI°* s.

BISSE « blason — sorte de couleuvre ». Il *Dict. gén.* lo documenta in Cotgrave, *A dictionnarie of the French and English tongues,* London, 1611; la Sarauw, p. 21 si basa sul *Dict. gén.;* secondo Wartburg, FEW 340 b l'it. *biscia* (serpente), piem. *bissa,* ha dato il fr. *bisse* come termine araldico. Cfr. REW. 1061.

CARIATIDE, « Statue de femme drapée, qu'on représente debout, soutenant un entablement, une corniche, en guise de colonne, de pilastre », figura nel XVI° s. presso J. Martin, *Archit. de Vitr.,* citato da Godefroy e dal *Dict. gén.* Quest'ultimo la dà come prestito italiano e così anche la Sarauw, p. 22. In italiano la parola si trova ugualmente nel XVI° s. « Statua di donna destinata in luogo di piccola colonna.... » nei *Versi e Prose* di Bernardo Baldi, Venezia 1590 (Crusca).

COÏONNERIE (*coglioneria*) — italianismo sicuro del XVI° s. segnalato dal *Dict. gén.* e dalla Sarauw, p. 52.

LÉSINE (*lesina*). — Il *Dict. gén.* rileva per la prima volta la parola nel 1618, alla stessa maniera Kohlmann, p. 48, Sarauw, p. 53, Gamillscheg, EWF. 556. Wartburg, FEW. 68/a la considera ugualmente come un italianismo del XVII° s. — Nel 1604 si trova anche *lésinant* (*Dict. gén.*) che è il riflesso diretto dell'italiano *lesinante;* e *lesin* « qui lésine, avare » si trova documentato già nel XVI° s. in Godefroy

Ne soyez point plus *lesin.*

Que toute la compagnie (*Vaux-de-Vire* de J. le Houx, XI, Jacob).

In italiano, secondo la Crusca, *lesina,* dicesi figuratamente, e in modo familiare a persona molto tirata nello spendere e che eccessivamente cerca ogni risparmio, La voce è documentata nei *Cant. Carn.* XVI° s.

Tutto ciò ci fa pensare, che la parola francese risalga al XVI° secolo e non al XVII°.

OMBRELLE (*ombrello*) — italianismo conosciutissimo, segnalato dal *Dict. gén.* e dalla Sarauw, p. 29. Eccone la bella documentazione: « Nulle saison ne m'est ennemie que le chaud aspre d'un soleil poignant, car les *ombrelles* de quoi, depuis les anciens Romains, l'Italien se sert chargent plus les bras qu'ils ne dechargent la teste ». *Ess. de Montaigne,* III, p. 370, citato da La Curne de Sainte-Palaye, *Glossaire de l'ancienne langue française,* Niort, 1875-1882.

PAPABLE (*papabile*) « zum Papste wählbar ». Italianismo del XVI° s. registrato dal *Dict. gén.,* dalla Sarauw, p. 49 e da Gamillscheg, EWF. 666.

POSTURE (*postura*) « attitude du corps ». Imprestito italiano, documentato nel XVI° s.; cfr. *Dict. gén.,* Sarauw, p. 10, Gamillscheg, EWF. 710.

PRESTESSE (*prestezza*). « Behendigkeit ». Presa in prestito dall'italiano nel XVI°-XVII° s.; cfr. *Dict. gén.,* Sarauw, p. 10, Gamillscheg, EWF. 717.

Digitized by Google

REMOULIN (*remolino*) — « weisser Stern auf der Stirn des Pferdes » (= pelote); secondo lo Schmidt, *Die spanischen Elemente im fr.*, p. 81 è un imprestito spagnuolo « Wirbelwind, Strudel, Haarwirbel wie bei Pferden »; secondo il *Dict. gén.* e REW. 7198/a, la trafila per la quale questa voce è giunta al francese è l'italiano *remolino*. La prima documentazione in francese si trova nell'*Ecurie du* S^r. Federic Grison, *traduit de l'italien en françois*. Paris, 1559, cioè in una traduzione dall'italiano. La parola italiana è attestata per la prima volta dallo stesso Federico Grisoni, *Ordini di cavalcare, e modi di conoscere le nature de' cavalli...*, Venezia, 1552; cfr. Tommaseo-Bellini. Il parere di Gamillscheg, EWF. 754 che lo trae dal provenzale moderno (*remoulin, remoulun*) mi pare dunque poco fondato. V. Sarauw, p. 31.

ROTONDE « fabbricato rotondo ». — Italianismo del XVI° s. rilevato dal *Dict. gén.*, dalla Sarauw, p. 21 e da Gamillscheg, EWF. 773.

RADIS (*radice, radicchio*) — italianismo documentato nel XVI° s.; cfr. *Dict. gén.*, Sarauw, p. 27 e Gamillscheg, EWF. 735.

§ 4. — Accenniamo adesso a quelle parole che, sulle orme del *Dict. gén.*, hanno rilevato il Kohlmann e la Sarauw e che nella tesi della Wind mancano.

BÉCARRE (*bequadro*). « Auflösungszeichen », « Quadrat ». — Secondo il *Dict. gén.* la prima documentazione di questo italianismo del XVI° s. sarebbe in Rabelais « sot par nature, par be quarre et par b mol »; tale parere viene accettato da Kohlmann, p. 32, dalla Sarauw, p. 16, da Gamillscheg, EWF. 93 e da Huguet, *Dict. de la l. fr.* du XVI° s., 531. Però secondo Sainéan, *Rabelais* I, 200 la parola risalirebbe al XIV° s. giacchè si trova nel *Mystère de Saint-Quentin* (XV° s.). Ib. II, 276.

BILAN (*bilancio*). — Il *Dict. gén.* lo registra come un imprestito italiano del XVII° s.; così anche Kohlmann, p. 32, Sarauw, p. 41. e Gamillscheg EWF. 107. Wartburg, FEW 363/b lo attesta fino da 1584 e cita *RhLitt.*, 5, 292.

BONASSE[1]. Il *Dict. gén.* distingue il sostantivo *bonace*, documentato nel XII-XIII° s. « Temps calme qui succède à la tempête ou la précède en la faisant pressentir », riflesso dell'it. *bonaccia*, dall'aggettivo *bonasse*, che nello stesso significato sarebbe una derivazione di *bon*, nel XVI° s., ad imitazione dell'it. *bonaccia* e la trova per la prima volta nel significato marinaresco nel XVI° s. presso La Boétie. Wartburg, FEW. 434/a s. v. *bonus* dice: mfr. nfr. *bonasse* (seit 16. jh.) (vgl. it *bonaccio*, lomb. *bonasc*. SFR 7, 222). *Dict. gén.* glaubt in der bed. des Wortes einen einfluss von *bonace* (< MALACIA) zu bemerken (dunque non registra il fr. *bonasse* nel senso marineresco); cfr. REW. 5254 *malacia* « Windstille » — Gamillscheg, EWF. p. 120 trae *bonace* XII-XIII° s., « Windstille » dal lat. volg. **bonacia*, e considera *bonasse* « gutmütig » (però non elenca il significato marinaresco) come un riflesso dell'it. *bonaccio* (XVI° s.). Jal, *Glossaire nautique*, s. v. *bonacia* ci dà

[1] Accenno qui brevemente ad alcune parole marinaresche che traggo da un materiale amplissimo da me raccolto nel corso di parecchi anni per il mio lavoro: *Le parole marinaresche italiane entrate in francese*. Questa monografia si trova già ad un punto avanzatissimo di elaborazione e si pubblicherà, io spero, l'anno prossimo nella *Biblioteca dell'Archivum Romanicum*.

Digitized by Google

la documentazione seguente: « Unde cum Spartanis bonae spei ponatis anchoram constantiae fortioris, donec mare tribulationum in *Bonaciam* convertatur ». Siège d'Ancône, cap. 13; ap. Muratori, t. VI, col. 939.

In antico francese per *bonace* (sostantivo) abbiamo due grafie: *bonace* (Mir. de Sardenai) e *bonasse* (Gestes des Chiprois) citato da Godefroy e più tardi nella *Conquête des Canaries* (1402) Jal cita il seguente passo: « Et furent trois jours en *Bonasse* ». Le due grafie ricorrono più tardi in Nicot, Richelet, *Dictionnaire*, Basle 1735.

L'aggettivo *bonasse* ricorre colle stesse due grafie già nel 1288 e precisamente la grafia *bonace* si trova nel Ren. Nouv.: « Si lonc que voi, mers est *bonace* » (Tobler-Lommatsch, *Altfr. Wörterbuch*, s. v. bonace). L'altra grafia *bonasse* insieme con *bonace* ricorre spessissimo nei testi del XVI° s. (Huguet, p. 621).

Bisogna quindi concludere che *bonace* (*bonasse*) come aggettivo nel significato marinaresco non ha niente a che fare col *bonasse* « gutmütig » del XVI° s., e non può assolutamente essere una derivazione di « *bon* » francese come crede il *Dict. gén.* Il sostantivo e l'aggettivo son la stessa cosa, vale a dire un imprestito dall'it. *bonaccia* che risale a tempi molto remoti, tanto più che l'italiano *bonaccio* ha unicamente il significato di « incapace di malignità » (Francesco Serdonati, *Prov.* [Tommaseo-Bellini]) e solo *bonaccia* ha il significato marinaresco (Tommaseo-B., Rigutini-B); — *bonaccio* « di buon naturale » ricorre in Lorenzo Bellini, *La Bucchereide*, 177 (1729) ed in Gio. Battista Fagiuoli, *Rime piacevoli*, 4, 261, (1729-34), cfr. *Crusca*. V. anche Sarauw, p. 43.

CALADE (*calata*) — come termine di maneggio si trova in Kohlmann, p. 35 ed in Sarauw, p. 32. La Wind, p. 134 registra la voce fra i termini marinareschi col significato « ce qui descend en pente douce ». La parola in francese non ha nessun significato marineresco ed è solamente conosciuta come un termine di maneggio.

CAPITANE (CAPITA(I)NESSE). — La più antica documentazione della parola francese *capitane* nel significato « galère montée par le capitaine général », secondo il *Dict. gén.* e di qui Gamillscheg, EWF. 182, si trova nel XVII° s.

K. Kemna, *Der Begriff « Schiff » im Französischen*, Marburg, 1901, p. 128 ci dà la documentazione seguente dell'anno 1603 trovata in Jal, *Glossaire nautique*, s. v. *estrapade*: « Défendre mesme à la patronne de prendre le vent à la *capitane* a moins de tourmente ou de chasse ». Tutti e tre sono d'accordo di vedere nella parola francese il riflesso dell'italiano (*galea*) *capitana*. Però già il *Dict. gén.* segnala, che nel XVI° s. si trova *capitanesse*, *capitainesse* (Richelet, 1680). Kemna, l. c. la documenta in Amyot, *Thes.* 11. « Lesquelles choses furent toutes portées à Athènes par Cimon sur la galère *capitainesse* » (1559); Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, 1690 s. v. *capitane* dice: on a dit autrefois *capitainesse*. En France depuis la suppression de la charge de Capitaine Général des galères arrivée en 1669 il n'y a plus de galere *capitane*. Aujourd'hui la première s'appelle *Reale....*; Richelet c'insegna che fra le parole *capitane*, *capitanesse*, *capitainesse* la più usitata è *capitane*, che probabilmente è stata presa dall'it. *Galea capitana*.

Ad ogni modo se *capitanesse* era viva nel XVI° s., è assai verosimile supporre che anche *capitane* esistesse nello stesso secolo, benchè la troviamo documentata

Digitized by Google

solo nel 1603. — Non si può per altro escludere che la voce francese venga dallo spagnuolo dove ha vita fiorentissima [1].

DÉCAMPER — nel significato « lever le camp » secondo Godefroy si trova in Palsgrave (1530). Il *Dict. gén.* cita *décamper* in Rabelais 5, 7 come una formazione all'imitazione dell'it. *scampare* « Remède n'y a que d'*escamper* d'ici ». Oltre a Rabelais il verbo si trova documentato in Godefroy: Haton, *Mém.* « Chascun des huguenotz, au *descamper*, mist le feu en sa loge » (1562); cfr. Kohlmann p. 17, Sarauw, p. 38.

FOURNIMENT — Il *Dict. gén.* e Sarauw, p. 37 lo documentano in Cotgrave (1611). Gamillscheg, EWF. 437 ce lo dà ugualmente come italianismo del XVII° s. Invece la parola è documentatissima nel XVI° s., sia nel significato « étui a poudre à canon » (Aubigné, *Vie* XIV: *Brief enseignements touchant le maniement de l'harquebuse*), sia in quello: « objets d'équipement; provision » (La Boét., *Mesnage de Xenophon*, p. 176: Tout le fourniment de la galère); si trova anche in J. de Vignay, *Enseignement*: « Comment peut. I. *fornement* d'armures estre mal en. I. ostel? quar entre les autres choses d'armeures sont meuble », cfr. Godefroy. V. Kohlmann, p. 21, Sarauw, p. 37.

TARIF (*tariffa*) — figura nel *Dict. gén.* come italianismo del XVI° s. e parimenti anche in Gamillscheg, EWF. 835 e nel REW. 8583. Cfr. Kohlmann, p. 58 e Sarauw, p. 42[2].

§ 5. — Passiamo ora in rassegna quelle parole che il Brunot, II, p. 208 sgg. ci dà come prestiti italiani nel secolo XVI° e che sembrano sconosciute alla Wind.

GHIRLANDE (*ghirlanda*), (antico francese *garlande*) Ronsard, I, 54. Cfr. Nicot, s. v. *ghirlande*, pour *guirlande*, est une ortographe foraine, du tout Italienne, et point Françoise, le François l'escrit guirlande, comme aussi

---

[1] Lo Zaccaria, *Il parao, il maroma*, ecc., Carpi, 1908, p. 83; Id., *L'elemento iberico nella lingua italiana*, Bologna, 1927, p. 90; Id., *Contributo allo studio degli iberismi in Italia*, Torino, 1905, p. 151, sostiene che anche la parola italiana è di origine spagnuola o portoghese, giacchè è usitatissima in queste lingue sin dal sec. XV°, mentre in italiano è d'uso piuttosto raro e ristretto ai sec. XVI° e XVII° e comincia a manifestarsi solo nel sec. XVI° in versioni dallo spagnuolo e dal portoghese o in iscrittori spagnoleggianti e cita: Colombo-Bainera, Vespucci, Benzoni, Colombo-Ulloa. Nel suo *Contributo* ci dice che il Sassetti l'usa sempre a proposito delle navi ispano-portoghesi. — Difatti nello spagnuolo e nel portoghese del XVI° s., la parola, secondo il Jal, *Gl. naut.* è oltremodo diffusa; fra le tante sue documentazioni ne transcriviamo una: « La nao almirante despues de seis meses, que se auia apartado de la *Capitana*..... ». *Relacion breve del viage d'Aluaro de Mendãna;* Ms. del XVI° s.

In italiano la Crusca documenta la voce nell'*Eneide di Virgilio*, di Annibal Caro, Venezia (1572-75) e Tommaseo-B. nelle *Storie* di F. Serdonati (XVI° s.).

[2] Possiamo aggiungere in questa nota anche: *quadernes* — termine di giuoco preso in prestito dall'it. *quaderno* nel XVI° s.; la voce manca in Kohlmann, Sarauw e nella tesi della Wind. Il *Dict. gén.* lo elenca in Rabelais, V. 10; cfr. Gamillscheg, EWF. 726.

Digitized by Google

l'Espagnol *guirlanda* par transposition de lettres. Cfr. per il parere contrario il REW 9524 e R. Bezzola, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli;* saggio storico linguistico, Zurigo, 1925, p. 212.

DEGOUSTER (*digustare*) segnalato in Brantôme, IX, 492 nel significato di assaggiare « goûter » dev'essere una voce isolata.

LIURER (*liurare* [?]) nel significato di « délivrer » (Brant., II, 176); forse da *liverare* (arc.).

ACCORTESSE (*accortezza*) secondo Nicot, s. v. *accortesse* significa, « advisement ou advis ». Nel Monet, Oudin e Cotgrave c'è anche la variante *accortise;* cfr. La Curne de Sainte-Palaye.

BOUCON (*boccone*) nel significato « mets, breuvage empoisonné » figura già nel XV° s. Godefroy. Il *Dict. gén.*, Nicot, Cotgrave, Kohlmann, p. 33 l'attestano nel significato « morceau ». Brunot lo segnala in Marot, Brantôme : cfr. anche Huguet, p. 642.

S'ENCAPRICER (*incapricciarsi*) — La Curne de Sainte-Palaye ci rileva *encapricher* nel significato « devenir amoureux » presso Brantôme, D.es Gall. II, p. 62 e sotto la forma *encapricier* « rendre amoureux » Ib. I, p. 376.

ESTRETTE (*stretta*) — Brunot attesta la voce in Brantôme, Montaigne.

GARBE (*garbo*). — Attestato nel significato « maintient » nel Contes de Cholières; nel significato « bonne grâce » in Pasquier, Rech. e nel senso « enjolivement » nel Moyen de Parvenir; cfr. La Curne de Sainte-Palaye.

MERCADANCE (*mercatanzia*) — documentata oltre che in Montaigne in Cotgrave e in Oudin; Cfr. La Curne de Sainte-Palaye e Godefroy. La parola è molto antica in italiano, si trova già in Boccaccio *Nov.* e in Marco Polo, *Milione* (Tommaseo-B.)[1].

§ 6. — Per finire elencherò quelle parole che sono state riconosciute come italianismi sicuri per la prima volta dalla Wind.

ACASER (it. *accasare*), p. 177; fu documentato prima da Huguet, *Dict. de la langue du XVI° s.*, p. 27.

ADOMBRER (*adombrare*), p. 193; documentato anch'esso per la prima volta da Huguet, p. 73.

AFFOULEMENT (*affollamento*), p. 177, doc. anteriormente da Huguet, p. 107.

ATTILER (*attillare*), p. 55, 159 e 171 la Wind dice che il primo esempio del verbo francese si trova nel XVI° s., e di quello italiano già nel XV° s. Basta guardare Godefoy per poter appoggiare il parere del Meyer-Lübke, REW. 567, vale a dire che l'antico fr. *atilier* > ital. *attillare*. Poi la Wind si contraddice da sè stessa considerando *attiler* come un italianismo dubbio fra le parole che si riferiscono al vestimento (p. 159), mentre lo mette fra i sicuri significanti particolarità della vita privata (p. 171), però non ci dice quali particolarità della vita privata significhi il verbo. Del resto anche il Bezzola,

---

[1] Qui tralascio quegli italianismi, che il Brunot rileva unicamente in Henri Estienne, *Dial.* e che in generale sono forme caricaturali, ma che ulteriori ricerche potrebbero documentarci anche altrove.

Digitized by Google

Abbozzo...., p. 213 elenca il verbo it. *attillare* come un evidente francesismo e lo attesta in italiano già nel Quattrocento.

S'AVEZAR (*avvezzarsi*), p. 177; doc. prima da Huguet, p. 434.

BALIA (*bàlia*) « nourrice », p. 177.

BIZARRE, p. 183; cfr. Sainéan, *Rabelais*, II, 81 e Wartburg, FEW. 388/b.

BATAILLOLE. —Nel significato « suite de montants en fer ou en bois, destinés à porter les longues traverses, auxquelles s'attachaient les pavois, dont la suite faisait un rempart au navire » secondo Marty-Laveaux, I, 184. Wartburg 290/a, Wind, p. 140 dev'esser il riflesso dell'italiano *battagliola*. La parola francese è attestata finora solo presso R. Belleau, *La Bergerie*, 2° Journ., Larmes sur le trepas de René de Lorraine (II, 71), cfr. Huguet, p. 512. Oltre a ciò la parola si trova documentata nella « Stolonomie » (che risale al 1547-1559) citato da Jal, *Gl. naut.* s. v. *bataillole* « Pour faire les *bataillolles*, fault vingt-quatre traverses pin, à ung sol six deniers tour, chescune; c'est un liure seize solz tourn. ».

In italiano *battagliola*, per quanto mi consta, s'incontra in Pantero Pantera, *Vocabul. naut.* (1614), cfr. Jal, *Gl. naut.*, ed in B. Crescentio, *Naut. medit.*, I, 9 (Tommaseo-Bellini), vale a dire nel XVII° s., nella Crusca la parola manca.

Ad ogni modo l'it. *battagliola* (nel senso marineresco!) potrebbe esser anche anteriore al XVII° s.; ed è con ogni sicurezza molto antica nel catalano, dove si trova in un inventario di fornimento della galea Sent Nicolan, armata in Barcellona nel 1354, nel significato: « pavois d'étoffe, bastingage ». Jal, *Gl. naut.*, che ci dà la documentazione, dice: « Item, *Batayoles* fornides ab sagoles de popa a proa de 11°° bandes... 2 » (2 *bataillolles* garnies de cordelettes pour les attacher aux lisses de *bataillolles*, une pour chaque côté, allant de la poupe à la proue). La vitalità della parola nello spagnuolo e nel catalano anche oggi è forte; — nello spagnuolo *batayola* significa: « Especie de barandilla, fija ò levadiza, hecha de madera, que, encajada en los candeleros, corre las bordas del buque » (*Diccionario de l'Academia española* e Delfin Donadiu y Puignau, *Diccionario de la lengua castellana*, Barcelona); Pere Labernia y Esteller, *Diccionari de la llengua Catalana*, Barcelona s. v. *batallola* dice: Cada una de las duas fustas que s'asseguran en los candeleros dels costats de la nau per la par exterior en que's fan las empalletadas; e s. v. *batayola, batallola*: Ferro que hi havía en las galeras pera alsar la cuberta. — Il recente libro di J. Amadesi E. Roig, *Vocabulari de l'Art de la navegació i de la pesca* (*Butlleti de Dialectologia catalana, publicat per les oficines del diccionari general de la llengua catalana*), Barcelona, 1924 [1] s. v. *bataiola* definisce la parola così: « Reforç de l'orla en tota la seva exstensió, que forma com uns caixonets per la guardarhi coses de poca importancia (Cat., Bal., Val.) ».

Se consideriamo che la nostra parola è molto antica nel catalano, vediamo subito che lo spagnuolo *batayola* non può essere il riflesso dell'it. *battagliola*, come crede

---

[1] Ho potuto consultare questo utilissimo lavoro per la gentilezza del prof. G. Bertoni, che anche qui vivissimamente ringrazio.

Digitized by Google

il Wartburg, FEW. 290/b. ma è formazione iberica. Quanto al francese *bataiolle* essa può esser venuta in Francia o direttamente dalla penisola iberica, massime dalla Catalogna, o dall'Italia.

BLONDE (*bionda*) « espèce de teinture pour les cheveux » fu elencata già prima come un italianismo da Marty-Laveaux, *La Pléiade françoise*, I, p. 184. In questo significato speciale documentato isolatamente (in Du Bellay), ed in italiano da Florio, la Wind, p. 156 considera la voce come un italianismo. La parola è certamente di origine germanica, ma non si può escludere che in questo significato particolare sia stata ricalcata sull'italiano, benchè d'altra parte sia ben probabile che *blonde* (il quale formalmente non potrebbe essere un italianismo per la presenza del *bl-*) abbia sviluppato in territorio francese (limitatamente a un tempo e ad uno spazio brevissimo) il significato speciale di « lavanda pei capelli », come pure nel XVI° s. passò al senso di « bouillon blanc » Du Fouilloux, *Veneric*, citato da Godefroy.

CAGNASSE (*cagnaccio*) « grosse chienne, injure », p. 192.

CAGNESQUE (*cagnesco*) « qui est des chiens », « hargneux », p. 178.

CAPARELLE (*caparello* [?]), p. 159, attestato solo presso Du Bellay (cfr. Marty-Laveaux, I, p. 187) nel senso « fichu qui couvre le sein », « mouchoir », sarebbe il riflesso dell'it. *caparello*, che secondo la Wind non è frequente in ital.; io aggiungo che è sconosciuto a Tommaseo-B. Rigutini-B., alla Crusca e a quanti dizionari italiani ho avuto fra le mani. Nel dialetto bolognese si trova *caparela* « mantello o ferraiuolo » (Ungarelli). La Wind documenta *caparello* « tétin » in Oudin, ma la diversità di significato e la sola attestazione di Oudin non bastano a sostenere questo presunto italianismo.

CAPELLE (*capello*), p. 157 — attribuendo alla parola francese il significato di « capello » (=cappello) la Wind ha evidentemente frainteso un passo di Du Bellay, II, 209, citato da Marty-Laveaux, I, p. 187.

Suiure son Cardinal au Pape au Consistoire,
En capelle, en Visite, en Congregation,

dove la parola significa, « cappella ». D'altronde ha ragione la Wind che *capel* (e non *capelle*) ha dovuto esistere; difatti in Nicot, s. v. *capeline* leggiamo: capeline est le diminutif de capele, que signifie un capel, que nous disons maintenant chapeau.

CARE (*cara*), « figure, aspect, mine », p. 159 — fu rilevata come un italianismo già prima da Marty-Laveaux, I, p. 187. L'origine it. della parola francese è oltremodo dubbia dato che la vitalità della parola italiana è limitata solo al XIV° s. (cfr. l'unico esempio in Tommaseo-B.) e in francese appare per la prima volta nel XVI° s.

CORSESQUE (*corsesca*) « arme à lancer ou arme à feu, parfois espèce de javelot », p. 126.

DENERVER (*disnervare*) « enlever les tendons, affaiblir » p. 123 (cfr. Marty-Laveaux, I, p. 191) si trova la parola già sotto la forma *desnerver* nel *De vita Christi di Richelius* (Denys le Chartreux) XV° s. 181, f.° 136ª: Ilz l'estendent et tirent que ses jointures et os poeult l'en percevoir toutes une a une comme *desnerver* et desjoindre l'une de l'autre (Godefroy).

ESCORT (*scorto*) « avisé, aussi aperçu, conduit », p. 187.

Digitized by Google

ESCOUPETADE (*schioppettata*) « un coup de poignard ou de fusil », p. 128.

ESPALE — a proposito di questa parola vorrei fare qualche osservazione. Benchè sia documentata solo nel XVII° s. (*Dict. gén.*), la Wind, p. 80 la ritiene con ragione un italianismo del XVI° s., dato che *espalier* ricorre già nel XVI° s. Difatti essa cita *espalier* nel senso marinaresco sulle orme del *Dict. gén.* presso Paré, p. 81, ma poi, non so per quale motivo, non l'elenca fra le parole marittime e la registra invece nel significato di « treillage » fra le parole di agricoltura (p. 149). — La prima documentazione della parola *espale* sarebbe in Monet (1268). Ma invece Jal s. v. la documenta, nel senso di « ... partie du pont de la galère comprise entre l'emplacement des premières rames et l'entrée du tabernacle élevé à la poupe.... » nella maniera seguente: « Jogniant les quels (les jougs) sont premièrement ce qui se nomme l'*espalle,* qui est le lieu où l'on met le premier pied dans la galaire, après y estre monté de l'esquif ou caïq.... ceste *Espale* prend de longueur environ trois goües, qui sont quelques 27 pouces de superficie » J. Hobier, *Construction d'une gallaire* (1622). In italiano la parola è documentata anteriormente, e precisamente in Bartol. Crescentio, *Naut. mediter.* (1607) « Da fuori del giogo à poppa, fin la *Spulla,* si lascia di piazza palmi sei » e in Pantero Pantera, *Vocab. naut.* (1614).

FANTERIE (*fanteria*) — La Wind p. 53 (nota 3) cita un lungo passo di Noël du Fail (*Contes d'Eutr.,* XXXIII, p. 200), che pullula d'italianismi, fra i quali anche *fanterie;* tuttavia fra i termini di guerra manca la parola. È italianismo sicuro del XVI° s., attestato in Bonivard ed in du Villars, *Mém.,* II (1551): « ...., et qui commandoit la *fanterie* italienne.... ».

FASTIDE (*fastidio*) « ennui, trouble, fatigue » p. 173 è un evidente latinismo, ma non si può escludere che nel XVI° s. sia stato ravvivato dalla presenza della parola italiana.

FERRAT (*ferrato*) « couvert de fer ou ferré comme un cheval » — p. 160; secondo il Sainéan, *Rabelais,* II, p. 187 sarebbe una forma della Linguadoca.

FORUSSIT (*fuoruscito*) p. 141 (cfr. Marty-Laveaux, I, p. 196). — Però bisogna notare che *forissu* si trova già nel 1410 « Repallons tot les *furissus* de nostre ville » e « sont rapalleiz tot *furissuz,* exceptei *furissuz* qui sont furs por omicide » (1411). Non è forse senza interesse rilevare le forme *forescide, foruscide* che ricorrono nel XVI° s. nei *Papiers d'Et. de Granvelle,* I, 476, *Doc. inéd.*: « Restitution et pardon des *forescides* de Naples » (1530) e nella *Traicté de paix de Cateau-Cambrésis,* ap. du Villars, *Mém.* XII; cfr. Godefroy, che ci dà le documentazioni summentovate e Sainéan, *Rabelais,* II, 117 che riconosce la parola come un arcaismo.

FRATESQUE (*fratesco*) « qui appartient aux moines ou qui leur est propre » p. 138.

GONELE, GARNEL (*gonnella*), « petite robe » p. 157. — furono riconosciuti come italianismi già prima da Marty-Laveaux, p. 197. Godefroy li documenta nel significato « longue cotte qu'on mettait par dessus l'armure et qui descendait à mi-jambe, et aussi robe de femme » in R. de Cambrai ed in J. de Cambrai, ecc. Anche Sainéan, *Rabelais,* I, 163 attribuisce la parola alla lingua antica.

GREGESQUES (*grechesco*) p. 157.

GUADAIGNE (*guadagno*) « gain » p. 173.

Digitized by Google

INSASSIÉTÉ (*insasietà*, sic!) « cupidité, rapacité », p. 190. Si trova già prima del XVI° s. e precisamente nel XII° s., sotto le forme *insacieté, - tieté, insassietté* « qualité de celui qui est insatiable, insatiabilité ».

JOUVANET (*giovanetto*) p. 182; *jovanotte* si trova già in Brunot, II, 211.

MARTEL (*martello*) p. 188 (cfr. Marty-Laveaux, I, p. 200) nel significato di « tourment » si trova in Jacques Beraud, *Poés.*, p. 197, Jouaust:

Une envie, une peur, un *martel* le tourmente
(Godefroy).

MATUTIN (*mattutino*), p. 192. — È vero che *matutin* si trova solo nel XVI° s., però *matutinal* « du matin » è attestato nell'antico fr. (Oresme Quadrip., Richel. 1348) in Godefroy. Sainéan, *Rabelais*, II, 76 considera « estoile *matute* » come un latinismo e *Ibid.*, 78 vede in *matutinale* un iperlatinismo.

MENDICAN (*mendicante*) p. 201 la Wind l'elenca, ma non lo documenta. La parola invece doveva essere molto diffusa nel XVI° s. Cfr. Godefroy, s. v. *mendicant* « mendiant » 1520, Arch. Gir., Not.; J. Bouchet, *Noble Dame*, f.° 23, éd. 1536; Du Fail. *Cont. d'Eutr.*, I, éd. 1598.

MUSIMON (*musimone*) p. 149. La parola dev'esser poco diffusa in italiano, dato che non si trova nè in Tommaseo-B., nè in Rigutini-B., nè nella Crusca, nè in Gherardini. La Wind l'ha trovata solo in Florio «une bête du genre de la brebis mais qui a le poil de la chèvre ».

OFFICE (*officio*) p. 174 nel senso « service que l'on rend ». Ma non si può escludere che sia anche un latinismo.

PARABOLAIN (*parabolano*) p. 181, rilevato già prima come un italianismo da Sainéan, *Rabelais* I, 146, si trova in *Songe du Vergier* (XIV° s.), nel significato: « celui qui use de paraboles, menteur » (Godefroy).

PATRIE, (*patria*) p. 95 nonostante l'argomentazione della Wind, secondo la quale la parola si troverebbe per la prima volta nel XVI° s., e sarebbe dunque un italianismo, io la considero, d'accordo con Sainéan, *Rabelais* II, 67, un latinismo.

PERCE (*persico*) « pêche » p. 150.

PLANURE (*pianura*) p. 149 ricalcata sulla base dell'italiano *pianura*.

POSTIQUERIE « fausseté, fourberie, espièglerie » p. 174, la Wind non elenca il corrispondente italiano, (**posticcheria*, **posticceria*?) ma tali parole non sembra siano esistite mai.

RAGASCH (*ragazzo*) p. 160.

ROVILLER (*rovigliare*) « renverser, déranger » p. 177 — parola isolata in francese che la Wind attesta solo in Brantôme. L'imprestito italiano, quantunque il verbo sia abbastanza diffuso in italiano nel XVI° s. (Tommaseo-B.), per l'aspetto fonetico rimane sempre dubbio.

SION (*sione, scione*) « vent violent sur la mer » p. 136, segnalato come italianismo da Sainéan, *Rabelais*, I, 117.

SPONSAILLE (*sponsaglie*) p. 177. La Wind documenta la voce solo in Florio, invece si trova già nel Commento di Dante detto l'*Ottimo*, (Tommaseo-Bellini). È un evidente gallicismo come quasi tutte le parole col suf-

Digitized by Google

fisso - *aglio, - aglia* (p. e. *ventaglia, ventaglio,* ecc.), cfr. R. Bezzola, *Abbozzo,* p. 7 e D'Ovidio Archivio glott. it., XIII, 424.

STOMAQUER (*stomacare*) « détester, inspirer de l'aversion » p. 191.

SURGIR. — L'origine del verbo è molto discussa: secondo alcuni viene dallo spagnuolo, secondo altri dall'italiano; per alcuni poi sarebbe un latinismo (cfr. Marty-Laveaux, I, p. 173). Il *Dict. gén.*, nel senso « s'élever sur la mer » e poi « aborder », lo fa derivare dallo spagnuolo, e lo attesta in Rabelais dove ricorre solo nel secondo significato. Gamillscheg, EWF. p. 824 spiega l'origine del verbo alla stessa maniera; Il REW. 8475 fa derivare il fr., sp., port. *surgir* « landen » dal catal. *surgir*. Wind, p. 106 mettendolo fra i casi dubbi, riconosce che il verbo è più antico in italiano che in francese, dato che l'Alberti lo documenta già nel XV° s., ma la Wind in fin dei conti considera il francese *surgir* più vicino allo spagnuolo *surgir,* che all'italiano *sorgere*. Il Sainéan, *Rabelais,* I, p. 122 considera *surgir* nel senso « prendere terre, ancrer le navire » come un riflesso dell'it. *surgere* nello stesso significato. Noi diamo pienamente ragione al Sainéan e cercheremo di dimostrare che *surgir* nel significato di « prendere terre, ancrer le navire » è sicuramente italiano e non può essere spagnuolo. Navarette nel prologo del suo *Diccionario marítimo español*, Madrid, 1831 a p. 42 cita il seguente passo del *Libro de la Oracion y Meditacion,* part. 1ª, cap. 10: « El marinero cuando ve que le hace buen tiempo para *surgir*, luego coge la ancoras y se hace à la vela sin mas aguardar, por no perdre quella buena sazon que el tiempo le oferece ». Cfr. Jal s. v. *surgir*.

Nell'antico francese difatti c'è solo il significato « s'élever », il significato marinaresco « aborder » ricorre per la prima volta nel XVI° s. e precisamente in Rabelais, IV, cap. XX e XXXVI (Sainéan, *Rabelais*) ed in Ronsard, I, 58. Nello spagnuolo il significato fondamentale di *surgir* è: « saltar el agua ó salir con violencia, especialmente hacia arriba »; nel senso figurato « alzarse, manifestarse, brotar, aparecer.» e solo in un significato ulteriore « fondear », cfr. *Dicc. Acad. esp.* — Mentre in italiano *surgere* e *sorgere* è documentatissimo nel significato in cui si trova in fr. del XVI° s.; Gherardini, *Supplemento ai vocabolari italiani*, Milano, 1852 documenta *surgere* « Dar fondo, cioè mandar l'ancora in mare, acciocchè il vascello si fermi »: Egli (il d'Oria), su la sua capitana montato, si partì con buon vento da Barzellona, ed arrivò molto felicemente a Minorca, e *surse* a Porto Maone — nelle Storie fior. del Segni. Jal ci attesta l'it. *surgere* « surgir au port, mouiller » nei viaggi di Giov. da Empoli. F. Corazzini, *Vocabolario nautico italiano con le voci corrispondenti in fr. spagn., port., lat., greco, inglese, tedesco.* Torino, 1900, elenca *surgere*: « Se il patrone della nave o naviglio, o il nocchiere farà *surgere* ancora in qualunque loco, che loro fussino et li marinari diranno che quella exarcia con la quale loro vanno a surgere quelle ancore non è sufficiente etc. », nel *Consolato di mare* 1567; e registra l'altra forma: *sorgere* sempre coll'uguale senso in Veniero, *Relaz.* (1502-1578) e nel Pulci. Guglielmotti, *Vocabolario marino e militare*, Roma, 1889, s. v. cita il brano seguente di *Ciriffo*, 5° 93:

« Che stesse come nave *surta* in porto,
E ch'egli avesse cura allo stendardo,
Et fusse solo questo il suo riguardo ».

Digitized by Google

TÉNÉBROSITÉ (*tenebrosità*) p. 176 può esser un latinismo. Godefroy lo documenta in Orose, vol. f° 3ª éd. 1491, ed in Jeh, du Vignay, *Mir. historial*, XIX, 85.

TIGNE (*tigna*) « maladie du cuir chevelu », il significato fondamentale è « insecte » p. 150.

TOSSICO (*tossico*) « espèce de venin » p. 171. (voce isolata).

TRANSPONTIN (*transpontino*) « marche, petit pont » p. 137.

TRAQUENARD (*tracanardo*) « cheval qui a un pas spécial » (« an ambling hackney » Florio) « cheval de louage, petit cheval; aussi trot saccadé » p. 110 e 166. L'origine italiana della parola è oltremodo dubbia; cfr. Sainéan, *Rabelais*, II, 209 e Gamillscheg, EWF., p. 859.

TUDESQUE (*tudesco* [Oudin]) p. 153 non è un italianismo; Godefroy ci dà la documentazione seguente: Man est à dire en langue *thodesche* home (Aimé, Ist. de li Normant).

VOIR (nel significato « entendre ») p. 193 [1].

§ 7. — Le note e le postille al libro della Sig.ᵐᵃ Wind che io presento ai romanisti in questo breve contributo, potranno forse sembrare un po' aride e pedanti, ma non vogliono in alcun modo diminuire il valore di quella diligente tesi di laurea, che, nell'ottimo metodo, nella compiuta erudizione, mostra ancor una volta di risentire i benefici effetti della scuola linguistica olandese ed in ispecie l'influsso del diretto Maestro della Wind, l'illustre romanista prof. J. J. Salverda de Grave che coi suoi lavori di « Lehnwörterkunde » e massimamente con la fondamentale opera *De Franse Woorden in het Nederlands*, Amsterdam, 1906, ha aperto nuovi orizzonti ai giovani linguisti olandesi.

È appunto perchè io ho ritenuto l'opera della Sigᵐᵃ Wind degna della massima considerazione per la diligente raccolta dei materiali già noti, ma sparsi qua e là e sovente poco accessibili, per i nuovi contributi addotti, per la disposizione ordinata e razionale della materia, che ho deposto una considerevole fatica nella compilazione di queste Postille, alle quali mi son accinto specialmente per consiglio del mio Maestro prof. C. Tagliavini.

*
**

Accanto ai materiali da me addotti in relazione al libro della Sigᵐᵃ Wind non credo inopportuno aggiungere alcune note etimologiche italo-francesi le quali, pur non avendo diretto rapporto col libro suddetto, vengono a completare e a inquadrare alcuni problemi dei prestiti italo-francesi. Si tratta per la maggior parte di parole la cui origine italiana non era stata fin qui rilevata da nessuno studioso.

fr. **scaiole.** — La prima documentazione della parola in francese si trova in R. Cotgrave, *A french-english dictionary*, London, 1650 s. v. *scaïole* f.

[1] Oltre le parole *bataillole, blonde, care, denerver, forussit, gonele, martel*, qui sopra elencate, nella tesi della Wind figurano anche *cervelle, corame, lampegeant, sfrizé, vecture*. Son tutti italianismi, rilevati già dal Marty-Laveaux, o. c., senza che la Wind lo ricordi.

Digitized by Google

« A kind of Allume »; documentazioni posteriori si leggono in Duez, *Dizionario italiano e francese*, Lione 1671 s. v. *scaiole*, « scagliuolo, spetie d'alume » — s. v. *scagliuolo*, « alume scagliuolo, alum d'escaille »; Oudin, *Nomenclature fr. et it.*, Paris, 1662, p. 35. La Curne de Sainte-Palaye e Godefroy citano la documentazione di Cotgrave, in tutti gli altri dizionari che ho avuto fra le mani la parola manca[1].

Assai più antica è invece la documentazione in italiano: troviamo infatti in italiano la prima documentazione della parola *scagliuola, scagliola* e *scagliuolo* nel *Ricettario fiorentino* (1567): « Recipe radici di ginestra, allume *scagliuolo*, e galle »; poscia in Mattioli, *Dei discorsi nei sei libri di Dioscoride, della materia medicinale*. Venezia (1568): « I fattizii (allumi) ancora molti, cioè lo *scagliuolo* fatto della pietra speculare, che è piuttosto gesso che allume » (Tommaseo-B.).

Il significato esatto in italiano è il seguente: « spezie di pietra tenera, simile al talco, altrimenti detta specchio d'asino, della quale si fa il gesso da doratori, ed anche una composizione, o mestura con cui si ricuoprono le tavole, o sim. »; e in francese: « Pierre spéculaire qui, employée en incrustation sur des pâtes colorées, prend l'aspect des marbres précieux ». Quest'ultimo significato figura nel *Grand Larousse*, dove s. v. *scagliola* si trova la parola come un italianismo ed ugualmente in Bescherelle, *Dictionnaire National*, Paris, 1858 s. v. *scagliola*.

La data delle documentazioni francesi, il significato e la forma parlano in favore di una derivazione diretta della parola francese dall'italiano.

fr. **raiponce.** — Secondo il REW. 7065, l'italiano *raperonzolo* > fr. *raiponce*; il *Dict. gén.* è indeciso e confronta la parola francese ugualmente coll'italiano *raponzolo* e collo spagnuolo *reponche* et *raiponce*. Littré e il *Dict. gén.* rilevano la parola nel XVI° s. — La voce nel significato: « campanule dont les racines comestibles s'accomodent en salade » si trova per la prima volta in francese nel XV° s., presso Le Roi René, *Oeuvr.*, II, 121. « Des *respons* et des herbetes, des champignons » (Godefroy). Delboulle, *Romania* XXXIV, p. 607 dà la forma *raponcle*, « sorte de plante, *raiponce?* » — 1600 Serfeuil, *raponcles*, poix, feves (Ber. de Verville, *Songe de Poliphile*, 109r°). Documentazioni posteriori si trovano nel Nicot, s. v. *raipons*. « Qu'on prononc *Rèsponse*, est une espece d'herbe qu'on mange en salade », Cotgrave, *A french-english dictionary.*, Monet, *Inventaire des deus Langues françoise et latine....* Lyon 1636. Oudin (citato da La Curne de Sainte-Palaye), Oudin, *Nomenclature fr. et it.*, p. 56, Furetière, Dict. de l'Acad. (1694), Duez, Richelet.

In italiano la parola è molto antica, giacchè si trova in Franco Sacchetti, *Rime* (XIV° s.), cfr. Tommaseo-B.

Il significato: « erba che si mangia in insalata, forse detta così per aver la barba di figura quasi simile alla rapa » (Tommaseo-B.) è uguale a quello della parola francese.

---

[1] Non ho potuto consultare per ora nè a Budapest nè in alcuna bibl. d'Italia il dizionario di A. Oudin, *Dictionnaire français-italien et italien-français*, Paris, 1653; R. Cotgrave, *A dictionnarie of the French and English tongues*, London, 1611 ed il vocabolario di Florio, importantissimo per l'italiano.

Digitized by Google

La documentazione qui presentata sostiene dunque l'origine italiana (tanto più probabile in quanto la parola è documentata in francese specialmente nel XVI° s.) proposta anche dal Meyer-Lübke.

fr. **cascane.** — La parola francese si trova a quanto so, per la prima volta nell' Oudin, *Nomenclature* (1662), p. 255 s. v. *cascane*, « lieu en forme de degrez, *cascana* » come termine di guerra. Poi l'ho trovata nel diz. di Duez (1671) s. v. *cascane di mine*, « *cascana di miniera*, luogo fatto con gradi ove i lavoratori si porgono la terra l'uno all'altro ».

La voce manca in Nicot, Cotgrave, *A french-english dictionary*, Dict. de l'Acad. (1694), La Curne de Sainte-Palaye, Godefroy ecc., si trova nel diz. di Richelet e Furetière ci dice: *cascanes* s. f. pl. « Terme de fortification. Ce sont certains enfoncemens en forme de puits, qu'on fait dans le terre plain proche du rempart, & d'où sort une galerie qui est aussi conduite sous terre, pour éventer les mines de l'ennemi ». Littré senza documentarla, dice: † *cascane*. « Acien terme d'art militaire. Puits de mine ». Ugualmente il Sachs : *cascane* † s. f. « Wallkeller, Horchbrunnen ».

La parola italiana, documentata nei diz. franco-italiani, manca nel Tommaseo-B., Rigutini-B., Gherardini, Petrocchi, Zingarelli ecc. come pure anche nella Crusca. Si trova solo negli esempi qui sopra citati (Oudin, Duez), il che vuol dire che il nostro vocabolo non è tanto diffuso in italiano. — Nello spagnuolo il vocabolo non esiste; manca nel *Dicc. de l'Acad.* e nel diz. di Oudin, *Thresor des deux langues françoise et espagnolle* (1675) il francese *cascane de mine* è spiegato: « Lugar de mina, de donde los labradores se dan la tierra el uno al otro ». Schmidt, *Die spanischen Elemente im französischen Wortschatz;* R. Ruppert, *Die spanischen Lehn-und Fremdwörter in der französischen Schriftsprache*, München, 1915, non lo registrano. — L'origine provenzale è quasi esclusa, dato che la parola manca nel Raynouard, Levy, *SWb.;* Mistral la elenca in un significato del tutto differente.

In tal modo è impossibile sostenere che la parola derivi dall'italiano, ma è più probabile che nei dizionari franco-italiani citati *cascana* sia un francesismo. Resta però da stabilire l'etimo della parola francese.

fr. **passemese.** — La Curne de Sainte-Palaye, s. v. *passemese*, rileva la parola nel significato: « chant à l'italienne, propre à danser » nel *Débat de folie et d'amour*, scritto da Luisa Labé (XVI° s.), f. 102: « Chantent tous les jours diverses chansons, et viendront à inventer madrigales, sonets, pavanes, *passemeses*, gaillardes, et tout en commemoration d'amour, comme celuy, pour lequel les hommes font plus que pour nul autre ». Come termine di musica l'ho trovato nella *Nomenclature* di Oudin (1662), p. 286: *passemeze*, « passo e mezo » (sic).

La parola manca nel Nicot, Cotgrave, *A french-english dictionary.*, Monet, Ménage, Duez, Dict. de l'Acad. (1694), Richelet, Roquefort, *Glossaire de la langue romane*, Paris, 1808, Godefroy, Dict. gén., Littré, Sachs, ecc.

Furetière l'elenca sotto la forma *passemese*, nel significato seguente:

Digitized by Google

« un chant à l'Italienne, propre à danser. Elle servoit autrefois d'entrée aux basses danses, & consistoit à faire quelques tours par la sale, & à la traverser par le milieu; c'est de là qu'est venu son nom ».

Tommaseo-B. registra l'italiano † *passemezzo* in Gal. V. Fronimo, *Dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali sì di corde come di fiato.* Venetia 1584, 2, 104: « Ha questo medesimo uomo composto più di cinquecento Romanesche, trecento *Passemezzi,* cento Gagliarde tutte diverse, oltre alle molte arie sopra diversi soggetti, e saltarelli ». V. anche Petrocchi, II, 461. L'origine italiana, e per la forma e per il significato, mi pare indubbia.

fr. **andrin.** — La prima documentazione della parola si trova in Cotgrave, *A french-english dictionary,* che definisce † andrin. « An ill favoured blacke colour of a horse ». Oudin nella sua sopra citata *Nomenclature,* p. 327, ci dà *andrin, andrino* come termine di maneggio. Il diz. di Duez elenca la parola in questa maniera: *andrin, andrino,* « cavallo di pelo nero e oscuro »; nella parte italiana-francese: *andrino* 1) *andrin,* « cheval qui a le poil noirastre comme un demy moreau » 2) « le poil ou manteau noirastre d'un cheval à demy moreau ». Negli altri dizionari la parola manca. Nicot, Ménage, Monet (Oudin, Florio?), Furetière, Dict. de l'Académie, (1694), Richelet, Trévoux (1752), non la registrano e neppure La Curne de Sainte-Palaye, Godefroy, Littré, Sachs, Grand Larousse, Grande Encyclop.; REW., Wartburg, FEW., Gamillscheg EWF., Huguet.

Tranne le due documentazioni di Duez e di Oudin per l'italiano *andrino,* la parola non ricorre nè in Tommaseo - B., nè in Rigutini - B., nè nella Crusca e neppure nel Gherardini.

Bisogna però tener presente che nello spagnuolo esiste la parola *endrino,* (*andrino*) registrata nel diz. dell'Accad. esp. nel significato: « De color negro azulado, parecido al de la endrina »; s. v. *endrino* (m.) « Ciruelo silvestre con espinas en las ramas, las hojas lanceadas y lampiñas, y el fruto pequeño, *negro azulado* y áspero al gusto », e s. v. *endrina* « fruto del endrino ».

In complesso la parola francese potrebbe benissimo essere anche di origine spagnuola, benchè manchi nello Schmidt. *Die Span. Elem. im fr.* ed in Ruppert, o. c., ma resta da spiegare la presenza della parola nello spagnuolo. Ad ogni modo il suffisso fr. *-in* può essere benissimo tanto di origine italiana, quanto spagnuola (Meyer-Lübke, *Franz. Gramm. Wortbildungslehre* § 162).

Dunque il fr. *andrin* con ogni probabilità dev'essere di origine spagnuola (o portoghese?). — Quanto poi al significato, lo spagnuolo *endrino* « de color negro azulado » che quantunque in ispagnuolo non si sia usato per significare il colore nero e oscuro del pelo del cavallo, come salta agli occhi se consultiamo il diz. fr.-esp. di Oudin (1675) s. v. *andrin* tradotto « color escuro de cavallo », tuttavia nel suo passaggio in francese ha potuto spontaneamente significare il colore simile del cavallo, come p. e. in portoghese *andrino,* adj. « Dizia-se do cavallo, que tem a côr escura-azulada da parte superior das andorinhas. (Cast. *andrino*) ». Figueiredo, *Novo diccionário da língua portuguesa,* Lisboa, 1925.

Digitized by Google

fr. **escapolin.** — Nel francese si trova per la prima volta documentata in Cotgrave, *A french-english dictionary* sotto la forma *escapolin* nel significato: « a remnant, or parcell, of a piece of stuffe ». Poi si trova anche in Oudin, citato da La Curpe de Sainte-Palaye, « coupon d'étoffe ». L'ho ritrovato in Duez: *escapolin,* « reste ou morceau *d'estoffe* »; nella parte it.-francese la parola *scampolino* manca.

Il Tommaseo-B. ci dà s. v. *scampolino*: Dim. scampolo. *Scampoletto;* e lo rileva nel *Trattato delle segrete cose delle Donne,* operetta che si trova in fine del volgarizzamento del *Trattato di Medicina di Maestro Aldobrandino* in due testi a penna « uno dei quali fu di Francesco Redi (1626-1698)... l'altro che fu de' Canigiani.... ».

La parola manca in Nicot, Dict. de l'Acad. (1694), Furetière, Richelet, Trévoux (1752), Godefroy, Littré, Dict. gén., Sachs, Grand Larousse, Grande Encyclop., REW., Gamillscheg, EWF.

Quantunque l'imprestito italiano sia più che ovvio, non si può tacere che nel provenzale moderno esiste *escapoulon, escapoulou* « Reste d'une étoffe » (Mistral) e nell'antico provenzale si ha la seguente documentazione oscura nel « *Tarif général dressé en langue vulgaire, vers la fin du XIIIe s. ou au commencement du XIVe s. par ordre de la cour royale de Nimes* »: Per auna de *escapolon* de rassaire? per auna de tela... a far lansols. Levy, SWb.

fr. **escapoulette.** — Sia la parola francese, che il corrispondente italiano *scapoletta* mancano in tutti i dizionari, che ho potuto consultare: Nicot, Cotgrave, *A french-english dictionary.*, Monet, (Oudin?), Ménage, Duez, Dict. de l'Acad. (1694), Trévoux (1752), ecc. (Florio?), Tommaseo-B., Rigutini-B. — L'unica documentazione l'ho trovata nell' Oudin, *Nomenclature fr. et it.,* Paris 1662, p. 331: *escapoulette, scapoletta* come termine di scuderia e di maneggio.

L'origine italiana è probabile, ma non sicura.

fr. **sbaraillin.** — È il riflesso dell'italiano *sbaraglino* < sbaragliare (buttar via), che, come tanti altri termini di giuoco, è venuto dall'Italia nel XVI° s. — Nel significato di « una specie di giuoco », la parola francese ricorre per la prima volta in Cotgrave, *A french-english dictionary* s. v. *sbaraglin.* « An Italian Game at Tables, wherein one addes fix to every cast hee throwes; as, if he cast 12 ha plaies 18 ».

Documentazioni ulteriori si trovano nell' Oudin, *Nomenclature,* p. 394 « *sbaraillin, sbaraglino* » e nel Duez: « *sbaraillin,* sbaraglino, giuoco; *sbaraglino,* une sorte de ieu sur la tablier ou damier, qui se iouë avec dez, comme le trictrac ». La forma *barignin,* meno italianizzata, ricorre in Rabelais, cfr. Sainéan, *Rabelais,* I, p. 143. — Il vocabolo manca in tutti gli altri dizionari francesi da me consultati.

Quanto all'italiano, il dizionario di Tommaseo-Bellini lo registra s. v. *sbaraglino* nelle *Rime burlesche* del Berni e d'altri. Firenze, 1548 col significato identico a quello fr.: « giuoco di tavole, che si fa con due dadi. Quello che ora si chiama tavola reale; dove, vince chi prima sbarazza la tavola delle pedine ».

Digitized by Google

Sempre nella prima metà del XVI° s. la parola si trova documentata nelle Novelle del Bandello, ed. Brognoligo, Bari, 1910, vol. II, 35: « Onde quando rincresceva loro il sonar del liuto, si mettevano a giocare a toccadiglio o a *sbaraglino* e giocavano a basciarsi amorosamente, come più volte furono veduti da chi vi metteva l'occhio ».

fr. **par le menu.** — Il probabile italianismo, *par le menu* nel significato « By parcels, by pieces, by retails, piecemeale » (Cotgrave) si trova frequentemente nel XVI° s. Godefroy[1] rileva *par les menus* in Cl. Marot, *Dialogue de deux amoureux*, p. 29 éd. 1545. La Curne de Sainte-Palaye lo registra ugualmente nel XVI° s. presso *Les Marg. de la Marg.* f. 105 « Pour savoir tout au long *par le menu* » e presso Montaigne, *Ess.* t. II, p. 70; « Je recommancay à reprendre un peu de vie, mais ce fut *par les menus* ». Io l'ho trovato documentato in un manoscritto intitolato « *Stolonomie* » composto sotto Enrico II fra il 1547 e il 1559, che fu pubblicato da Jal, *Annales maritimes e coloniales* 1842 Vol. III, p. 7-95. In questo trattato di marina, che è pieno d'italianismi, si trova a p. 25: « Puisque mon intention tend à tracter d'une Armée de Galères subtiles: et déclarer *par le menu* (en détail; a minuto Jal!) tous les despenses que y conviendra frayer..... ».

Oltre che in Cotgrave, *A french-english dictionary* il nostro italianismo si trova nel Nicot: *par le menu*, « scrupulatim »; nel Duez: *par le menu*, minutamente, a parte a parte, a speluzzico; nell' Oudin, *Curiositez françoises pour supplement aux Dictionnaires*. Paris, 1640: *par le menu*. i. de poinct en poinct; e nel Richelet: † *par le menu* [singulatim] c'est en détail.

In italiano *per minuto* o † *per lo minuto* (Attentamente, A parte a parte) si trova in Pietro Bembo, *Gli Asolani*, Firenze 1515: « Questo suo Gismondo, per certo molto baldanzosamente guata, e *per minuto* » e in *Fir. As.* Firenze 1598 e 1603: « Ma i compratori, come mi avevano visto molto bene *per lo minuto*, tutti mi lasciavano indietro » (Tommaseo-Bellini). — La Crusca ci dice: *per minuto*, e meno comunemente *Per il minuto* e *Per lo minuto*, vale quanto *A minuto* e lo documenta presso A. Firenzuola XVI° s.

fr. **se lever.** — Jal, *Gl. naut.* s. v. *se lever*, registra il verbo nel significato speciale: « Faire voile, sortir, appareiller » nelle *Mém.* di Mart Du Bellay, lib. X « Le nombre des navires ordonnez pour l'armée montoit à cent cinquante gros vaisseaux ronds, sans compter soixante flovins et vingt-cinq galleres, lesquels tous ensemble *se leverent* le dit sixième jour de juillet (1545), tant du Havre de Grâce que de la fosse d'Eüre, Honfleur, Harfleur et Dieppe, et prirent la volte pour tirer vers l'isle d'Huicht (Wight), et le havre de Portemuth (Portsmouth) en Angleterre.... » e in Ant. de Conflans (1515-1522) *Les faits de la marine et navigaiges*, pubbl. da Jal, *Annales maritimes et coloniales*, 1842, vol. III, p. 36 sgg.

Levarsi, in questo significato, dev'essere assai antico in italiano; difatti Corazzini, *Vocabolario naut. it.* ci rileva « ...*mi levai*, et la sera sorsi con tutte le nostre conserve in Dromo de Renzo » Reggio di Calabria. Malipiero,

[1] Godefroy documenta *par le minu* in Compte de R. Rebaud, f.° 18b, Arch. Finist.

Digitized by Google

Ann., 1495, 399. Poi il nostro verbo si trova, sempre nel suo significato speciale marittimo, nella II lettera di Amerigo Vespucci, ap. Ramus., t. I, p. 129 E.: « *Ci levammo* con la nostra naue, et andammo a essa » (Jal, s. v. *se lever*). Nell'italiano odierno si trova solo *levar* (*si*) *l'ancora*, « den Anker lichten » (Rigutini-Bulle).

Il significato marinaresco del verbo *se lever* manca nel Nicot, Cotgrave, *A french-english dictionary.*, Monet, Dict. de l'Acad. (1694), Richelet, Trévoux (1752), Roquefort, Littré, Dict. gén., Godefroy, La Curne de Sainte-Palaye. Furetière ci dà solo: lever l'ancre, c'est la tirer du fond de l'eau pour partir d'un port.

Bisogna però tener presente, che il nostro verbo (in senso marineresco) si trova nel celebre *Consulado del mar*, scritto in lingua catalana nel XIV° s.: « E stant la Nau ò Leny en aquell loch on devrà carregar, se metrà temporal tan gran, que la Nau o Leny *se* n'haurà *a levar* » (*Consolato di mare*, cap. 240, ediz. Pardessus *Us et coutumes de la mer*, Paris, 1847), cfr. Jal, s. v. lever.

fr. **esporte.** — Il fr. *esporte* nel significato « a handbasket » (Cotgrave) è molto antico. Si trova per la prima volta nei viaggi di Marco Polo, che furono redatti in francese nel 1298 sotto la dettatura del grande cittadino veneziano; Jal lo documenta s. v. *arbre*: « ....E si vos di qe cestes nés vuelent deux cens marineres; mès elle sunt si grant q'elle portent bien cinq mille *esportes* de pevre de tel six mille, et si vos di qe elle allent con avron.... ».

Godefroy ci dà la documentazione seguente: « Et osterent li cors de Monsignor Saint Marc de l'arch ou il estoit, et le mirent en une *sporte* », nella *Cronaca Veneta del Maestro* M. da Canale *dall'origine della città sino all'anno 1275* (*Archivio storico italiano*, VIII, 288). Le altre documentazioni di Godefroy sono del 1453 e del 1482. — Duez ci definisce la parola nel modo seguente: « *esporte*, sporta, sportella; *sporta*, un cabas, ou un panier, & une corbeille faite de ioncs ou de genest et d'autres choses semblables.... ». Trévoux (1752) s. v. *sporte* dice: « Terme de Capucin, qui vient du Latin ou de l'Italien *sporta*. Panier de jonc que porte le Religieux Capucin qui fait la quête ». D'altronde la parola manca nel Nicot, Monet, Furetière, Dict. de l'Acad. (1694), Richelet, ecc.

In italiano la parola si trova documentata nelle *Prediche* del beato Frate Giordano da Rivalto (recitate nell'anno 1304 e 1305); e nei *Fioretti* di S. Francesco (Tommaseo-Bellini).

Benchè nel provenzale antico *esporta* sia altrettanto diffusa (Levy, *Swb.* la elenca presso *Bonifaci de Castellana;* Raynouard, in *Boniface Calvo*), tuttavia il fatto che la parola francese ricorre per la prima volta in Marco Polo ed in Martino da Canale ci fa propendere per l'origine italiana del vocabolo francese. La vitalità della parola in italiano anche oggi è fortissima.

fr. **concer.** — Nel francese la parola è un ἅπαξ λεγόμενον, che si trova solo nell'antico francese presso Marco Polo. Godefroy ci dà la seguente documentazione, s. v. *concer* (*se*) « se préparer, s'appareiller »: En ceste rengne *se conce*

Digitized by Google

mont grandisme quantité de coran (Voy. de Marc Pol, chap. CLXXXIV) e Id., chap. CLVIII :.... quant le grant nes se veulent adober, ce est *concer*. Cfr. Jal, *Gl. naut.* s. v. *arbre*.

La parola manca negli altri dizionari francesi e provenzali, che ho avuto fra le mani.

Nell'italiano si trova il verbo *conciare* presso *G. Giud.* A. 31 « E che loro piacesse di dargli spazio perchè le potesse *conciare* (le sue navi). » cfr. Tommaseo-B. ; altresì la Crusca lo documenta. — L'origine italiana * *comptiare* > *conciare* dell'ant. francese *concer* è ovvia, dato che la voce si trova per la prima volta e solo in Marco Polo.

Ma piuttosto che a un'origine italiana letteraria, non mi sembra troppo ardito pensare a un'origine dialettale, sapendo che le continuazioni di *comptiare* hanno rigogliosa vita nei dialetti dell'Italia settentrionale (quantunque ciò non appaia dal REW), berg. *cunsà* (condire, acconciare); Tiraboschi, *Voc. dei dial. berg. antichi e moderni*, p. 414-415; com. *consià* Monti, *Vocab. dei dial. della città e dioc. di Como*, p. 55; bolognese *cunzar* [*kunzär*] Coronedi-Berti, I. 380, ecc. e già nel basso latino delle terre alto-italiane se ne trovano documentazioni antichissime, p. e. *Hist. T.*, 142, carta d'Asti, an. 937: Suam porcionem et divisionem de muras et fossatas et omnia que ad ipsum.... facere et *conciare* (Monti, *Vocab.*, s. v.), ma più importante ancora è conoscere la vita e l'estensione della parola in veneziano, come appare anche dal Boerio, s. v. *conzàr*. — È interessante che in uno statuto veneziano del 1255 si trovi già il nostro verbo: « Affirmamus, quod navis, vel buzo, aut buzonavis, de milliaris CCC usque ad DC, in proda sit *conciata* in vellis.... ». (Jal, *Gl. naut.* s. v. *conciare*); e Corazzini, nel suo *Vocabolario* attesta la parola *cóncia* « ristoppatura, rispalmatura o risarcimento delle navi » nelle Tab. Amalf., § 27. — Tre secoli più tardi il francese *conche* (*en conche*) dall'italiano *concio* è un italianismo conosciutissimo, cfr. Dict. gén., la Wind, p. 186.

fr. **calcine (calciner).** — Meyer-Lübke, REW. 1501 * *calcine* « Kalk », « Mörtel » ci dà nell'antico francese *chaucine;* in Godefroy c'è anche la forma *chalcine*, attestata nel 1256.

La forma italianizzante *calcine* si trova per la prima volta in francese nei viaggi di Marco Polo, cap. CLVIII, p. 181 «... Car je voz dis que il prenent la *calcine*.... », cfr. Jal, *Gl. naut.* s. v. *arbre*. Nel Cotgrave, Nicot, Furetière, Duez, Dict. de l'Acad., (1694), Richelet si trova solo *calciner*, Godefroy documenta il verbo *calciner* (XIV°) s. presso Bernard de Gordon, *Pratiq.*, I, 22, « Prenez tartarum, c'est lye de vin chauld et la *calcines*, ou faictes la menue comme caulx ou comme cendre et la mettez en .I. four ou on *calcine* ».

In italiano la parola *calcina* è molto antica, la troviamo in Dante, Rim. 166 e nel Boccaccio *Ninf. Fiesol.* 1, 40 (Crusca); Jal, s. v. *calcina* registra la voce in Francesco Barberini, *Documenti d'amore* (XIII° s.).

Secondo Gamillscheg, EWF., 172 *calciner* risalirebbe al XIV° s. e sarebbe un latinismo (calx, calcis), però *calcine*, documentata per la prima volta in Marco Polo, dev'esser un italianismo sicuro.

B. E. VIDOS.

Digitized by Google

Vol. XIV. N. 2. Aprile-Giugno 1930.

AUG 28

ARCHIVUM ROMANICUM

NUOVA RIVISTA DI FILOLOGIA ROMANZA

DIRETTA DA

GIULIO BERTONI

GENÈVE
LEO S. OLSCHKI, S. A., ÉDITEUR

1930

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

Indice del presente fascicolo (XIV, 2)

(1930, Aprile-Giugno)

Pag.

ROBERT BRÄUER, *Der Stilwille Mérimées* 153

PAUL AEBISCHER, « *Montorge* » *et quelques autres noms de lieu romans derivés de *muntorium* 237

GIUSEPPE COCCHIARA, « *La Croce* » *in un poemetto popolare* . . . 249

Varietà e aneddoti.

GIULIO BERTONI, *Linguaggio e poesia* 265

SANTORRE DEBENEDETTI, *Intorno al testo del frammento Barbieri dell'* « *Ugone d'Alvernia* » 269

ALFREDO SCHIAFFINI, *Per una* « *Breve risposta* » 274

Bibliografia.

Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por José Joaquim Nunes. Vol. I (Introduçáo), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, 16°, pp. XIV-497. Vol. II (Texto), *ibidem* 1926, 16°, pp. XVI-471. Vol. III (Comentário, variantes e glossário), *ibidem*, 1928, 16°, pp. VIII-728. (Silvio Pellegrini) 275

Friedrich Schürr, *Die erzählende Literatur Frankreichs.* S. A. aus Handbuch der Frankreichkunde II. Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M. (R. Riegler) 322

Félix Boillot, *Répertoire des métaphores et mots français tirés des noms de villes et de pays étrangers.* Paris, Presses universitaires de France. 122 S. in-8. (R. Riegler) 323

☛ **A questo fascicolo sono uniti titolo ed indici dell' " Archivum Romanicum " XIII (1929).**

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM
Vol. XIV. — Nr. 2. Aprile-Giugno 1930.

Der Stilwille Mérimées.

Motto: Le style n'est qu'une manière de penser.
(Flaubert à Ernest Feydeau, 1860).

Das Meiste, was bisher über Mérimée geschrieben wurde, ist angeregt durch das Verlangen, den wahren **Charakter** dieser Persönlichkeit aufzudecken. Nachdem zuerst *Sainte-Beuve* die Zwiespältigkeit in Mérimées Wesen erraten hatte, gab die Veröffentlichung der Lettres à une Inconnue durch *Taine* (1883) den Anstoss zu einer Flut literarischer Erscheinungen, die teils den Novellisten, vornehmlich aber den Briefschreiber als « echten » Mérimée ansahen und angesehen wünschten. Noch Filon (p. 48) bemühte sich, uns glauben zu machen, dass Mérimée im Saint-Clair des Vase étrusque ein Abbild seiner selbst gezeichnet habe, und beruft sich dabei auf die Meinung *Turgenieffs,* der ebenfalls bei Mérimée die sensibilité für den « vrai fond » seines Charakters hielt; « mais il vivait masqué . Trotzdem der Briefwechsel Mérimées zu grossen Teilen uns entweder noch unzugänglich (Filon, p. 165: « un très grand nombre de lettres qui datent de la jeunesse de Mérimée, mêlées à des lettres de Beyle.... et des autres membres du même groupe, se trouvent dans les mains d'une famille anglaise ») oder wohl kaum überhaupt erhalten ist (Filon, p. 164: « nous n'aurons sans doute jamais les lettres à Mme ***, puisqu'à la fin de leur liaison ils se restituèrent mutuellement les correspondances échangées), darf — zumal *Chambon* und *Pinvert* (Bull. Bibl., 1906-10) unser Wissen nur noch um biographische Einzelheiten vermehren konnten — als Schlusswort in dieser Streifrage gelten, was vor und besser als *Polikowsky* bereits *Faguet* (p. 326) ausgesprochen hat: « Est-il vrai, comme quelques biographes s'efforcent de le croire, quil avait au fond, comme son Saint-Clair du Vase étrusque « une âme trop tendre » et une sensibi/327/lité trop expansive, dont il mettait tout son art à réprimer les mouvements et à cacher les traces?

Digitized by Google

ce n'est pas très probable. Le soin passionné que l'on met à cacher sa sensibilité et la honte d'en avoir n'est guère autre chose déjà qu'une certaine sécheresse de cœur.... La vérité est que Mérimée était un très honnête homme, capable d'affection et presque incapable de passion.... réprimant la passion en lui parce qu'il la tient pour chose bruyante, populaire et de mauvaise compagnie ».

Unter den zünftigen Beurteilern des Mérimée'schen **Erzählungsstiles** herrscht dagegen eine fast eintönige Meinungsgleichheit. Seit dem Nachruf *Léon Gautiers* vom 23. Sept. 1870 nämlich, welcher die Worte enthielt: « Rien n'égale la perfection de ses nouvelles » (*Chambon* p. 443) hat sich in Anwendung auf Mérimées dichterisches Schaffen das Prädikat höchster Meisterschaft durch zahlreiche Literaturgeschichten fortgeerbt. *Faguet* (p. 346 nennt Mérimée « le premier des novellistes français: on ne lui disputera point ce titre ») und *Petit de Julleville* (p. 454 « Beaucoup de ses nouvelles méritent le nom de chef-d'œuvre ») auf französischer Seite, *Morf* (S. 322: « eine Reihe Wunderwerke der Erzählungskunst, vom Drama des Mateo Falcone über.... Vénus d'Ille und.... Colomba zur.... Carmen »), *Suchier-Birch-Hirschfeld* (Bd. II S. 372: « Dieser Meister der Novelle ») und *Engel* (S. 442: Seine Novellen sind Meisterwerke ihrer Gattung ») deutscherseits z. B. sprechen übereinstimmend aus, dass Mérimée die zum Ziel genommene hohe Vollendung (*Sainte-Beuve*, Causeries XI, p. 499: Mérimée dit: « Dans le peu que je fais, je rougirais de ne pas m'adresser à ceux qui valent mieux que moi, de ne pas chercher à les satisfaire »; *Du Camp* t. II p. 235:[1] « il.... ne se lassait de corriger.... il recopiait ses manuscrits et en les recopiant les modifiait; je lui ai entendu dire qu'il avait recopié Colomba seize[2] fois de suite ») auch erreicht habe. — Umso auffälliger ist die Einschätzung Mérimées, welche sich in der fünfbändigen Korrespondenz *Flauberts* bisher ungehoben verbirgt. Dieser sorgfältigste aller französischen Prosaisten, dem die Wahl eines Wortes schlaflose Nächte bereitete (À Mlle Bosquet, 1862, t. III, p. 329 « Les embarras que me donne un mot à changer me donnent[3] des insomnies.... »), der

---

[1] Nicht p. 326, wie Alexandre p. 24 angibt.

[2] Nicht dix-sept fois, wie *Abel* p. 56 weitergibt.

[3] So ungezwungene Wortwiederholungen finden sich nur im Briefstil Flauberts öfter.

Digitized by Google

fünf Tage brauchte, um die Sätze einer Seite zu formen (À Mme X-Louise Colet, 1852, t. II, p. 81 « J'ai été cinq jours à faire une page la semaine dernière et j'avais tout laissé pour cela »), oder eine Woche, um zwei Seiten (À Mme X, 1853, t. II, p. 216 « La Bovary ne va pas raide, en une semaine deux pages!!! »), drei Monate, um ein Kapitel fertig zu stellen (À Mlle Leroyer, 1858, t. III, p. 185 « Voilà trois mois que je n'ai bougé de mon fauteuil que pour me plonger dans la Seine, quand il faisait chaud. Et le résultat de tout cela consiste en un chapitre! pas plus! Encore n'est-il pas fini »), welcher in acht Stunden fünf Seiten korrigierte (À Mme X, 1847, t. I, p. 287 « J'ai employé huit heures à corriger cinq pages et trouve que j'ai bien travaillé.... »), um am Schluss seines Lebens zu gestehen « je ne me vante pas de savoir le français » (À Mr Froehner, 1863, t. III, p. 359) — dieser wachste Stilkünstler mit der unmenschlichen Arbeitsamkeit (À Mme X, 1852, t. II, p. 120 « Je travaille comme un mulet depuis quinze longues années», À Ernest Feydeau, 1858, t. III, p. 184 « Je travaille comme quinze boeufs », Au même, t. III, p. 220 « ....je travaille comme trente nègres », À Edmond et Jules de Goncourt, 1865, t. III, p. 410 « Je continue à travailler comme un homme »), dessen Kritikvermögen von keiner eigenen Leistung voll befriedigt wurde (À Ernest Feydeau, 1857, t. III, p. 144 « Je n'ai .....rien écrit qui me satisfasse pleinement ») vertritt die Ansicht, dass Mérimée von jener Könnerschaft, die Flaubert selbst erträumte (À Mme X, 1852, t. II, p. 84 « Oh mon Dieu! si j'écrivais le style dont j'ai l'idée, quel écrivain je serais! »), weit entfernt geblieben sei. Der Gewichtigkeit dieser Stimme entspricht es, auch die darauf bezüglichen Belege im Wortlaut zu geben. Flaubert schreibt nämlich (À Mme X, 1852, t. II, p. 186) « Quel homme eût été Balzac s'il eût su écrire! ») und fünfzehn Jahre später (À Charles Edmond, t. III, p. 472) « Il est certain..... que Mérimée n'aurait pu corriger Balzac ».

In diesen Streit der Meinungen greift meine folgende Arbeit ein. Und zwar will ich versuchen, von einer Beschreibung der Qualitäten des Mérimée'schen Satzbaues in derjenigen Novelle, welche ihr Verfasser selbst als sein Meisterwerk ansah (*Filon*, p. 64 « La Vénus d'Ille ....et Mérimée la considérait comme son chef-d'œuvre », Charles Robert-Dumas S. 30 « Dans la Vénus d'Ille que l'auteur considérait comme sa meilleure nouvelle, à un plus haut degré peut-être que dans aucune autre, se révèle l'art de Mérimée »), durch psychologische

Digitized by Google

Deutung zum Stilwillen Mérimées vorzudringen. Ich untersuche zunächst die Verhältnisse des *einfachen Satzes,* der als Hauptsatz (HS) oder Nebensatz (NS) oft von Zeichen schwächeren Gedankenabschlusses begrenzt ist: dessen, was der Franzose « proposition » nennt; danach behandle ich den Bau der *Perioden,* d. h. jener Spracheinheiten, die immer von Punkt zu Punkt reichen (Sätzefügung), und schliesse mit Beobachtungen über die Fügung der Perioden zur *höheren Einheit.*

I. Kapitel.

Kürze des Teilsatzes spiegelt sich im Wortumfang der Perioden. Zahlreiche Perioden bestehen nur aus einem HS. Satzlänge in Dialog und Schilderung charakterisch verschieden. Der Geist der kurzen Sätze. Interyektionen, abgebrochene, unvollständige Sätze als realistischer Situationsausdruck. Emphatische Wiederholungen auf Kosten der Kürze. Isolierte Voranstellung eines Wortes der Gegenrede. Auslassung des Hilfsverbs. Absolute Konstruktionen dienen dazu, den Erzählungsverlauf im Tempo zu steigern. Verknüpftsein derselben mit Personencharakteristiken. Nebensatzvermeidung durch Verwendung reiner oder präp. Inf. und von Partizipien, selbst auf Kosten des Wohlklangs. Subjektsangleichung zur Erzielung einheitlicher Sätze. Vereinzeltes Abdrängen vom Satzkern. Erweiterung von Nebenvorstellungen. Störende Gleichartigkeit der Konstruktionsweise. Gleichklänge. Abgekürzte, verblose Vergleiche. Appositionen. Dependenzen bis zum sechsten Grade. Objektivität der Darstellung. Textvarianten.

Ein Hauptmerkmal des Mérimée'schen Satzbaus ist die Kürze. *Filon* (p. 42) rühmte schon die « magistrale brièveté » mancher Novellenszenen und *Petit de Julleville* (p. 449) urteilte allgemeiner, dass « sa (Mérimées) réserve étudiée lui fera une loi d'être bref, presque sec ». — Die Kürze der Teilsätze spiegelt sich im Wortumfang der Perioden. Uebrigens bestehen 250 = 35 % aller Perioden nur aus einem Hauptsatz. Da Untersuchungen deutscher und englischer Prosatexte dargetan haben, dass die statistischen Methoden allein Grundlagen liefern, welche objektive Aussagen über den Satzatem eines Schriftstellers zu tragen vermögen, so liess ich es mich nicht verdriessen, obgleich künftige Messungen an anderen Denkmälern erst den vollen Wert meiner Zahlen sichtbar machen werden, zunächst die Längen aller 716 Sätze in der Vénus d'Ille, welche rund 11 100 Worte umfasst, festzustellen.

Digitized by Google

Ich fand folgende Verteilung der Satzlängen:

TAB. I.

1	W.	:	3 mal	27	W.	:	6 mal
2	»	:	10 »	28	»	:	7 »
3	»	:	14 »	29	»	:	10 »
4	»	:	23 »	30	»	:	4 »
5	»	:	31 »	31	»	:	5 »
6	»	:	39 »	32	»	:	10 »
7	»	:	33 »	33	»	:	4 »
8	»	:	47 »	34	»	:	1 »
9	»	:	41 »	35	»	:	7 »
10	»	:	37 »	36	»	:	4 »
11	»	:	27 »	37	»	:	2 »
12	»	:	29 »	38	»	:	4 »
13	»	:	33 »	39	»	:	5 »
14	»	:	21 »	40	»	:	1 »
15	»	:	29 »	41	»	:	3 »
16	»	:	21 »	42	»	:	4 »
17	»	:	27 »	43	»	:	4 »
18	»	:	26 »	44	»	:	2 »
19	»	:	19 »	45	»	:	2 »
20	»	:	24 »	46	»	:	1 »
21	»	:	19 »	47	»	:	1 »
22	»	:	23 »	48	»	:	1 »
23	»	:	16 »	49	»	:	1 »
24	»	:	13 »	53	»	:	2 »
25	»	:	9 »	54	»	:	1 »
26	»	:	9 »	56	»	:	1 »

Daraus geht hervor, dass die kürzeste Satzlänge 1, die längste 56 Wörter beträgt. Vergleiche mit bisherigen Ergebnissen lassen diese Grenzwerte als eng gestreut erscheinen. Ist auch anzunehmen, dass völkische Unterschiede hier hereinspielen, so möchte ich doch die Angabe nicht unterlassen, dass ich in deutscher erzählender Prosa bisher so niedrige Werte nicht angetroffen habe. Z. B. fand ich, dass die mittlere Satzlänge in Eichendorffs Taugenichts 25,5 W. (Grenwerte

Digitized by Google

3 und 119 Wörter), dagegen in Kleists Kohlhaas 47,5 W. (Grenzwerte 2 und 186 Wörter) beträgt. Für dieses und weiteres Material aus dem deutschen Schrifttum verweise ich auf meine Rhythmischen Studien (1926) S. 326 ff., für englische Vergleichszahlen auf Lipsky, Archives of Psychology (1907) S. 39. Die häufigste Satzlänge ist 8 Wörter (in 6,6 % Fällen); nur 25,4 % Sätze enthalten über zwanzig, nur 9,2 % über dreissig, nur 3,2 % über vierzig Wörter. Für die Erkenntnis von Mérimées Stilabsichten scheint die Verteilung der Satzlängen auf Dialog und Schilderung bedeutsam. Zunächst fällt auf, dass die längsten Sätze (mit über 50 Wörtern) keine direkte Rede enthalten, und die kürzesten (ein und zwei Wörter enthaltenden) nur im Dialog vorkommen. Doch handelt es sich dabei um so geringe Häufigkeitswerte, dass man noch versucht sein könnte, an « Zufall » zu glauben. Darum verfeinerte ich meine Betrachtung dadurch, dass ich Dialog und Schilderung gesondert verrechnete; beschränkte mich aber, weil Längenunterschiede von wenigen Wörtern in den meisten Fällen nicht mit dem Ohre wahrnehmbar sind, darauf, das Fortschreiten der Häufigkeitswerte erst in Abständen von je 5 Wörtern zu beobachten. Folgende Tabelle wird die ausgesprochene Vermutung bestätigen.

TAB. 2.

Verteilung der Sätze, welche enthalten

	keine direkte Rede (294 mal).			direkte Rede (422 mal).		
Umfang	absolut		relativ	absolut		relativ
1-5 W.	17 mal	=	5,8 %	64 mal	=	15,2 %
6-10 »	56 »	=	19 %	141 »	=	33,4 %
11-15 »	52 »	=	17,7 %	87 »	=	20,6 %
16-20 »	56 »	=	19 %	61 »	=	14,5 %
21-25 »	46 »	=	15,6 %	34 »	=	8 %
26-30 »	20 »	=	6,8 %	16 »	=	3,8 %
31-35 »	21 »	=	7,1 %	6 »	=	1,4 %
36-40 »	11 »	=	4 %	5 »	=	1,2 %
41-45 »	9 »	=	3 %	6 »	=	1,4 %
45 u. mehr	6 »	=	2 %	2 »	=	0,5 %

Digitized by Google

Man entnimmt dieser Zusammenstellung, dass im *Dialog* die Sätze von 6-10 Wörtern die Oberhand haben, die Nachbarlängen von 11-15 und 1-5 Wörtern ihnen an Häufigkeit in weitem Abstand folgen, während für die *Schilderung* eine gleichmässigere Anteilnahme der höheren Satzlängen charakteristisch ist. Die Durchschnittszahlen vergröbern die Ergebnisse zwar, sind aber noch übersichtlicher.

TAB. 3.

Durchschnittliche Länge aller Sätze	:	15,5	Wörter.
Mittlere Satzlänge im Dialog $\frac{5533}{422}$	:	13,2	»
» » der Schilderung $\frac{5598}{294}$	:	19	»

Mit dieser Feststellung ist die Erkenntnis gestreift, dass sich hinter Mérimées kurzen Sätzen ein bestimmter Stilwille verbirgt, der nicht einfach zu sein braucht. Ein zahlenmässiges Wissen um ihren äusseren Umfang verhindert nicht, aber verbürgt auch noch keine Einsicht in den *Geist der Sätze*, den wir suchen. Der Ausdrucks- und Wirkungswert der Sätze ist nicht mit ihrer Länge gegeben. Erinnern wir uns der Worte *Abels* (p. 167): «.... ce n'est pas la phrase qui rende le style aride, monotone, fastidieux, c'est l'esprit de l'auteur. Ne nous y trompons pas. La proposition la plus longue peut être claire ... une proposition très courte est parfois d'une incohérence.... ».

Aehnliches bemerkt *Albalat* (Formation p. 277): « On peut également être bon écrivain en employant la phrase courte ou la phrase longue.... Les procédés de concision ne garantissent pas toujours de la prolixité. Michelet, qui écrivait haché menu, a souvent des longueurs ». Welches sind nun die Gründe, welche Mérimée veranlasst haben, vorwiegend in kurzen Sätzen zu schreiben? Denn soviel ist offenbar, dass er es nicht tut, weil er nicht anders könnte. In erster Linie kommt der Wille zur knappen Ausdrucksweise in Betracht, den

Digitized by Google

ein starkes Natürlichkeitsstreben begleitet. Zahlreiche *Interjektionen* mit Satzgeltung — anstatt das Problem dessen, was ein Satz sei, neu aufzurollen, verweise ich auf die Definition Vosslers (Aufs, S. 223: « ... dass der Satz im grammatisch-syntaktischen Sinne des Wortes nichts anderes ist, als die letzte und einfachste Einheit, in die ein logischer Gedanke hineinschlüpfen kann..../224/ein.... Gebilde, das in letzter Hinsicht zum Ausdruck eines logischen Gedankens dient.... Das Wesentliche am Satz ist neben seiner sprachlichen Natur seine Bestimmung, sein Drang nach einem Sinn, nicht, wie man gewöhnlich annimmt, sein Zusammengesetztsein aus so und so vielen oder wenigen Wörtern..../225/.... Es gibt Satzgebilde, in denen das Prädikat schlechthin nicht mehr vom Subjekt zu unterscheiden ist und die aus einem einzigen Laut bestehen: « Ach! » oder « Oh! » ») — durchbrechen die Dialogpartien der Vénus d'Ille. Ich führe nur an:

comment! (p. 178, 195)
Oh! (180, 196, 197)
Pécaire! (180)
paf! paf! (181)
Ah ça! (182)
Ah! (183, 193, 195, 197)
Mon Dieu! (183, 185)
Ah mon Dieu! (195)
Parbleu! (184)
sowie zahlreiche

Bah! (187, 203)
Humph! (191)
A merveille (192)
Halte-là (194)
D' honneur! (199)
Fi donc! (199)
Eh bien! (207)
Bon! (207)
Hélas! (210)
oui (p. 178 allein 3 mal)
non (p. 207 » 3 »)
non pas (178)
point du tout (193) usw.

Oft verwendet Mérimée *unbeendete Sätze* als realistischen Situationsausdruck im Gespräch, wobei Unterschiede in der Verteilung auf die einzelnen Personen wiederum bestehen:

(184) Si vous vouliez bien me lire.... je pourrais espérer....
(184) Comment vous traduirez cette inscription....: Cave....
(195) Puis les barbares ou quelque voleur sacrilège....
(199) si je savais où trouver....

Digitized by Google

Ebenfalls trifft man häufiger, als ich belege[1] auf Sätze, denen im landläufigen Sinne *ein Satzteil fehlt:*

(179) Faut appeler le curé.
(183) Ainsi point de fête, point de bal.
(183) Bagatelle.
(183) Pour un Parisien blasé sur les fêtes.... et une noce sans bal encore!
(184) Pas un mot sur la Vénus aujourd'hui.
(184) Un chef-d'oeuvre de Myron, monsieur!
(185) Heureusement que.
(188) Vraie contrebande.
(188) Allons, debout, Parisien.
(188) Personne, nul signe de vie!
(188) Il est huit heures, et encore au lit.
(191) Leçon profonde, monsieur, pour les coquettes.
(191) Un instant.
(193) Rien de plus commun.
(193) La preuve, la voilà.
(195) Encore un trait de vandalisme.
(198) Quel dommage!
(199) Bon jour pour un mariage!
(199) Encenser une idole!
(203) Quelle brioche!
(208) Quelle odieuse chose qu'un mariage de convenance!
(210) Nulle trace de sang cependant sur ses habits.

Gelegentlich dringen auch *auf Kosten der Kürze* emphatische Wiederholungen ein:

(179) Un antique, un antique.
(184) A demain, à demain.
(210) Mon fils, mon fils.

---

[1] Hierzu bemerke ich grundsätzlich, dass ich in jedem Falle wohl alle Belege gesammelt habe; wo ich jedoch — unbeschadet meiner Ueberzeugung, dass eine gute syntaktisch-stilistische Untersuchung eher des Begleit-Textes als zum Sprechen gebrachter Beispiele zu entraten vermöchte — auswähle unter den mir am bezeichnendsten scheinenden, kann ihre Zahl leicht vom Leser vermehrt werden. Vollständige Nachweise gebe ich da, wo sich nur aus der Zahl und Kontinuität der Belege entnehmen lässt, « dass eine psychologische Erregung des Dichters bei gewissen Vorstellungskomplexen vorliegt » (*Spitzer*, Arch. Rom. p. 95 Anm. 1). Oft wird es genügen, die Verhältnisse in den Lichtkegel eines statistischen Vergleichs zu rücken.

Digitized by Google

Beliebt ist ebenfalls der Brauch der Umgangssprache, an ein einzelnes Wort des Vorhergesagten anzuknüpfen und dies, der Deutlichkeit und des Zeitgewinns halber, der Gegenrede isoliert voranzustellen:

(177) Et ce mariage se fera-t-il *bientôt?* — *Bientôt!* il se peut que déjà....
(178) vous venez à Ille pour voir *l'idole?* — *L'idole!* quelle idole?
(179) Des *morts,* monsieur, qui sont sous l'olivier. — Quels *morts?*
(179) Quelque *bonne vierge* en bronze d'un couvent détruit. — *Une bonne vierge!*
(179) Elle vous fixe avec ses grands *yeux blancs.* — Des *yeux blancs?*
(179/80) Ce sera peut-être quelque statue *romaine.* — *Romaine!* c'est cela.
(180) Elle a l'air *méchante....* — *Méchante!*
(184) Un *chef d'oeuvre* de Myron. — *Chef d'oeuvre!*
(199) ....pourquoi tout le monde a-t-il peur de *vendredi?* — *Vendredi!*

Die *Auslassung* des oft stilschädlichen Hilfsverbs (*Albalat,* Art p. 111 « Parmi les répétitions... qui nuisent au style, signalons l'emploi épidémique des auxiliaires avoir et être ») wirkt in vielen Fällen satzverkürzend. Abgesehen von dem Fehlen eines oder bei zusammengesetzten Zeiten zweier Wörter ist für den Eindruck solcher Sätze massgebend, ob die zu ergänzende Verbform dem vorhergehenden Satz gemeinsam ist oder nicht:

(180) Et il a été blessé? - Cassée /.... sa pauvre jambe!
(210) Il paraissait assez que sa mort avait été violente et son agonie (zu ergänzen: avait été) terrible.
(190) tous les traits étaient contractés.... les yeux (étaient) obliques, la bouche (ét*ait!*) relevée des coins, les narines (étaient) quelque peu gonflées.
(186) Vous êtes à un bout de la maison, eux (sont) à l'autre.
(186) s'étant assuré.... que le sucrier était plein, les flacons /.... placés.
(189) La main droite.... était tournée,.... le pouce et les deux premiers doigts / étendus....

Digitized by Google

Empfindlicher ist die Kürze, wenn ein Vollverb aus dem Vorhergehenden zu ergänzen ist:

(200) Le mariage civil devait se faire à la mairie du village, et la cérémonie religieuse / dans la chapelle du château.
(208) Un maire revêt une écharpe...., un curé / une étole....

Noch gedrängter machen *absolute Konstruktionen* die Ausdrucksweise:

(178) *annoncé par M. de P.*, il fallait....
(179) *révérence parler.*
(181) C'était un vieillard.... poudré, *le nez rouge, l'air jovial....*
(182) .... dit M. de P., *le souper tirant à sa fin.*
(183) Samedi, *les jeunes gens mariés*, je suis libre.
(188) Un domestique, envoyé par sa femme, *une tasse de chocolat à la main.*
(189) la main droite.... était tournée, *la paume en dedans.*
(199) *Le chocolat pris*, on se rendrait.
(200) j'étais assis devant la Vénus, *un crayon à la main.*
(200) en le voyant en sueur, *la raquette à la main.*
(202) en même temps parut M. Alphonse.... *souliers vernis, boutons ciselés, une rose à la boutonnière.*
(204) *Le déjeuner terminé* quand il plut à Dieu, il était quatre heures.
(206) *Les couplets ayant été chantés....*, on passa dans le salon....
(212) et, *la tête toute pleine* des scènes horribles dont.... il me sembla.
(213) elle revit le fantôme..., les jambes et le bas du corps dans le lit, le buste et le bras étendus en avant.
(215) nous le (jardin) traversâmes en silence, lui se traînant à peine.

Es ist mir an dieser Stelle nicht möglich, den Wirkungswillen des Autors und den psychologischen Eindruck auf den Leser durch die Analyse jeder einzelnen Ausdrucksform im Einvernehmen zu zeigen. Ich weise jedoch darauf hin, dass die Belegstellen vom Angelpunkt der Novelle (welcher für mich in dem Satze liegt « je m'approchais pour la (bague) recevoir /p. 202/ -denn wenn Alphonse seinen Ring dem berichtenden Augenzeugen ausgehändigt hätte, wäre die Kata-

Digitized by Google

mont grandisme quantité de coran (Voy. de Marc Pol, chap. CLXXXIV) e Id., chap. CLVIII :.... quant le grant nes se veulent adober, ce est *concer*. Cfr. Jal, *Gl. naut.* s. v. *arbre*.

La parola manca negli altri dizionari francesi e provenzali, che ho avuto fra le mani.

Nell'italiano si trova il verbo *conciare* presso *G. Giud.* A. 31 « E che loro piacesse di dargli spazio perchè le potesse *conciare* (le sue navi). » cfr. Tommaseo-B. ; altresì la Crusca lo documenta. — L'origine italiana * *comptiare* > *conciare* dell'ant. francese *concer* è ovvia, dato che la voce si trova per la prima volta e solo in Marco Polo.

Ma piuttosto che a un'origine italiana letteraria, non mi sembra troppo ardito pensare a un'origine dialettale, sapendo che le continuazioni di *comptiare* hanno rigogliosa vita nei dialetti dell'Italia settentrionale (quantunque ciò non appaia dal REW), berg. *cunsà* (condire, acconciare); Tiraboschi, *Voc. dei dial. berg. antichi e moderni*, p. 414-415; com. *consià* Monti, *Vocab. dei dial. della città e dioc. di Como*, p. 55; bolognese *cunzar* [*kunzär*] Coronedi-Berti, I. 380, ecc. e già nel basso latino delle terre alto-italiane se ne trovano documentazioni antichissime, p. e. *Hist. T.*, 142, carta d'Asti, an. 937: Suam porcionem et divisionem de muras et fossatas et omnia que ad ipsum.... facere et *conciare* (Monti, *Vocab.*, s. v.), ma più importante ancora è conoscere la vita e l'estensione della parola in veneziano, come appare anche dal Boerio, s. v. *conzàr*. — È interessante che in uno statuto veneziano del 1255 si trovi già il nostro verbo: « Affirmamus, quod navis, vel buzo, aut buzonavis, de milliaris CCC usque ad DC, in proda sit *conciata* in vellis.... ». (Jal, *Gl. naut.* s. v. *conciare*); e Corazzini, nel suo *Vocabolario* attesta la parola *cóncia* « ristoppatura, rispalmatura o risarcimento delle navi » nelle Tab. Amalf., § 27. — Tre secoli più tardi il francese *conche* (*en conche*) dall'italiano *concio* è un italianismo conosciutissimo, cfr. Dict. gén., la Wind, p. 186.

fr. **calcine (calciner).** — Meyer-Lübke, REW. 1501 * *calcine* « Kalk », « Mörtel » ci dà nell'antico francese *chaucine;* in Godefroy c'è anche la forma *chalcine*, attestata nel 1256.

La forma italianizzante *calcine* si trova per la prima volta in francese nei viaggi di Marco Polo, cap. CLVIII, p. 181 «... Car je voz dis que il prenent la *calcine*.... », cfr. Jal, *Gl. naut.* s. v. *arbre*. Nel Cotgrave, Nicot, Furetière, Duez, Dict. de l'Acad., (1694), Richelet si trova solo *calciner*, Godefroy documenta il verbo *calciner* (XIV°) s. presso Bernard de Gordon, *Pratiq.*, I, 22, « Prenez tartarum, c'est lye de vin chauld et la *calcines*, ou faictes la menue comme caulx ou comme cendre et la mettez en .I. four ou on *calcine* ».

In italiano la parola *calcina* è molto antica, la troviamo in Dante, Rim. 166 e nel Boccaccio *Ninf. Fiesol.* 1, 40 (Crusca); Jal, s. v. *calcina* registra la voce in Francesco Barberini, *Documenti d'amore* (XIII° s.).

Secondo Gamillscheg, EWF., 172 *calciner* risalirebbe al XIV° s. e sarebbe un latinismo (calx, calcis), però *calcine*, documentata per la prima volta in Marco Polo, dev'esser un italianismo sicuro.

B. E. VIDOS.

Digitized by Google

Vol. XIV. N. 2. Aprile-Giugno 1930.

ARCHIVUM ROMANICUM

NUOVA RIVISTA DI FILOLOGIA ROMANZA

DIRETTA DA

GIULIO BERTONI

GENÈVE
LEO S. OLSCHKI, S. A., ÉDITEUR

1930

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

Indice del presente fascicolo (XIV, 2)

(1930, Aprile-Giugno)

Pag.

ROBERT BRÄUER, *Der Stilwille Mérimées* 153

PAUL AEBISCHER, « *Montorge* » *et quelques autres noms de lieu romans derivés de *muntorium* 237

GIUSEPPE COCCHIARA, « *La Croce* » *in un poemetto popolare* . . . 249

Varietà e aneddoti.

GIULIO BERTONI, *Linguaggio e poesia* 265

SANTORRE DEBENEDETTI, *Intorno al testo del frammento Barbieri dell'* « *Ugone d'Alvernia* » 269

ALFREDO SCHIAFFINI, *Per una* « *Breve risposta* » 274

Bibliografia.

Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por José Joaquim Nunes. Vol. I (Introdução), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, 16°, pp. XIV-497. Vol. II (Texto), *ibidem* 1926, 16°, pp. XVI-471. Vol. III (Comentário, variantes e glossário), *ibidem*, 1928, 16°, pp. VIII-728. (Silvio Pellegrini) 275

Friedrich Schürr, *Die erzählende Literatur Frankreichs.* S. A. aus Handbuch der Frankreichkunde II. Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M. (R. Riegler) 322

Félix Boillot, *Répertoire des métaphores et mots français tirés des noms de villes et de pays étrangers.* Paris, Presses universitaires de France. 122 S. in-8. (R. Riegler) 323

☛ **A questo fascicolo sono uniti titolo ed indici dell' " Archivum Romanicum " XIII (1929).**

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

Vol. XIV. — Nr. 2. Aprile-Giugno 1930.

Der Stilwille Mérimées.

Motto: Le style n'est qu'une manière de penser.
(Flaubert à Ernest Feydeau, 1860).

Das Meiste, was bisher über Mérimée geschrieben wurde, ist angeregt durch das Verlangen, den wahren **Charakter** dieser Persönlichkeit aufzudecken. Nachdem zuerst *Sainte-Beuve* die Zwiespältigkeit in Mérimées Wesen erraten hatte, gab die Veröffentlichung der Lettres à une Inconnue durch *Taine* (1883) den Anstoss zu einer Flut literarischer Erscheinungen, die teils den Novellisten, vornehmlich aber den Briefschreiber als « echten » Mérimée ansahen und angesehen wünschten. Noch Filon (p. 48) bemühte sich, uns glauben zu machen, dass Mérimée im Saint-Clair des Vase étrusque ein Abbild seiner selbst gezeichnet habe, und beruft sich dabei auf die Meinung *Turgenieffs,* der ebenfalls bei Mérimée die sensibilité für den « vrai fond » seines Charakters hielt; « mais il vivait masqué . Trotzdem der Briefwechsel Mérimées zu grossen Teilen uns entweder noch unzugänglich (Filon, p. 165: « un très grand nombre de lettres qui datent de la jeunesse de Mérimée, mêlées à des lettres de Beyle.... et des autres membres du même groupe, se trouvent dans les mains d'une famille anglaise ») oder wohl kaum überhaupt erhalten ist (Filon, p. 164: « nous n'aurons sans doute jamais les lettres à Mme ***, puisqu'à la fin de leur liaison ils se restituèrent mutuellement les correspondances échangées), darf — zumal *Chambon* und *Pinvert* (Bull. Bibl., 1906-10) unser Wissen nur noch um biographische Einzelheiten vermehren konnten — als Schlusswort in dieser Streifrage gelten, was vor und besser als *Polikowsky* bereits *Faguet* (p. 326) ausgesprochen hat: « Est-il vrai, comme quelques biographes s'efforcent de le croire, quil avait au fond, comme son Saint-Clair du Vase étrusque « une âme trop tendre » et une sensibi/327/lité trop expansive, dont il mettait tout son art à réprimer les mouvements et à cacher les traces?

Digitized by Google

ce n'est pas très probable. Le soin passionné que l'on met à cacher sa sensibilité et la honte d'en avoir n'est guère autre chose déjà qu'une certaine sécheresse de coeur.... La vérité est que Mérimée était un très honnête homme, capable d'affection et presque incapable de passion.... réprimant la passion en lui parce qu'il la tient pour chose bruyante, populaire et de mauvaise compagnie ».

Unter den zünftigen Beurteilern des Mérimée'schen **Erzählungsstiles** herrscht dagegen eine fast eintönige Meinungsgleichheit. Seit dem Nachruf *Léon Gautiers* vom 23. Sept. 1870 nämlich, welcher die Worte enthielt: « Rien n'égale la perfection de ses nouvelles » (*Chambon* p. 443) hat sich in Anwendung auf Mérimées dichterisches Schaffen das Prädikat höchster Meisterschaft durch zahlreiche Literaturgeschichten fortgeerbt. *Faguet* (p. 346 nennt Mérimée « le premier des novellistes français: on ne lui disputera point ce titre ») und *Petit de Julleville* (p. 454 « Beaucoup de ses nouvelles méritent le nom de chef-d'oeuvre ») auf französischer Seite, *Morf* (S. 322: « eine Reihe Wunderwerke der Erzählungskunst, vom Drama des Mateo Falcone über.... Vénus d'Ille und.... Colomba zur.... Carmen »), *Suchier-Birch-Hirschfeld* (Bd. II S. 372: « Dieser Meister der Novelle ») und *Engel* (S. 442: Seine Novellen sind Meisterwerke ihrer Gattung ») deutscherseits z. B. sprechen übereinstimmend aus, dass Mérimée die zum Ziel genommene hohe Vollendung (*Sainte-Beuve*, Causeries XI, p. 499: Mérimée dit: « Dans le peu que je fais, je rougirais de ne pas m'adresser à ceux qui valent mieux que moi, de ne pas chercher à les satisfaire »; *Du Camp* t. II p. 235:[1] « il.... ne se lassait de corriger.... il recopiait ses manuscrits et en les recopiant les modifiait; je lui ai entendu dire qu'il avait recopié Colomba seize[2] fois de suite ») auch erreicht habe. — Umso auffälliger ist die Einschätzung Mérimées, welche sich in der fünfbändigen Korrespondenz *Flauberts* bisher ungehoben verbirgt. Dieser sorgfältigste aller französischen Prosaisten, dem die Wahl eines Wortes schlaflose Nächte bereitete (À Mlle Bosquet, 1862, t. III, p. 329 « Les embarras que me donne un mot à changer me donnent[3] des insomnies.... »), der

---

[1] Nicht p. 326, wie Alexandre p. 24 angibt.

[2] Nicht dix-sept fois, wie *Abel* p. 56 weitergibt.

[3] So ungezwungene Wortwiederholungen finden sich nur im Briefstil Flauberts öfter.

Digitized by Google

fünf Tage brauchte, um die Sätze einer Seite zu formen (À Mme X-Louise Colet, 1852, t. II, p. 81 « J'ai été cinq jours à faire une page la semaine dernière et j'avais tout laissé pour cela »), oder eine Woche, um zwei Seiten (À Mme X, 1853, t. II, p. 216 « La Bovary ne va pas raide, en une semaine deux pages!!! »), drei Monate, um ein Kapitel fertig zu stellen (À Mlle Leroyer, 1858, t. III, p. 185 « Voilà trois mois que je n'ai bougé de mon fauteuil que pour me plonger dans la Seine, quand il faisait chaud. Et le résultat de tout cela consiste en un chapitre! pas plus! Encore n'est-il pas fini »), welcher in acht Stunden fünf Seiten korrigierte (À Mme X, 1847, t. I, p. 287 « J'ai employé huit heures à corriger cinq pages et trouve que j'ai bien travaillé.... »), um am Schluss seines Lebens zu gestehen « je ne me vante pas de savoir le français » (À Mr Froehner, 1863, t. III, p. 359) — dieser wachste Stilkünstler mit der unmenschlichen Arbeitsamkeit (À Mme X, 1852, t. II, p. 120 « Je travaille comme un mulet depuis quinze longues années», À Ernest Feydeau, 1858, t. III, p. 184 « Je travaille comme quinze boeufs », Au même, t. III, p. 220 « ....je travaille comme trente nègres », À Edmond et Jules de Goncourt, 1865, t. III, p. 410 « Je continue à travailler comme un homme »), dessen Kritikvermögen von keiner eigenen Leistung voll befriedigt wurde (À Ernest Feydeau, 1857, t. III, p. 144 « Je n'ai .....rien écrit qui me satisfasse pleinement ») vertritt die Ansicht, dass Mérimée von jener Könnerschaft, die Flaubert selbst erträumte (À Mme X, 1852, t. II, p. 84 « Oh mon Dieu! si j'écrivais le style dont j'ai l'idée, quel écrivain je serais! »), weit entfernt geblieben sei. Der Gewichtigkeit dieser Stimme entspricht es, auch die darauf bezüglichen Belege im Wortlaut zu geben. Flaubert schreibt nämlich (À Mme X, 1852, t. II, p. 186) « Quel homme eût été Balzac s'il eût su écrire! ») und fünfzehn Jahre später (À Charles Edmond, t. III, p. 472) « Il est certain..... que Mérimée n'aurait pu corriger Balzac ».

In diesen Streit der Meinungen greift meine folgende Arbeit ein. Und zwar will ich versuchen, von einer Beschreibung der Qualitäten des Mérimée'schen Satzbaues in derjenigen Novelle, welche ihr Verfasser selbst als sein Meisterwerk ansah (*Filon*, p. 64 « La Vénus d'Ille ....et Mérimée la considérait comme son chef-d'œuvre », Charles Robert-Dumas S. 30 « Dans la Vénus d'Ille que l'auteur considérait comme sa meilleure nouvelle, à un plus haut degré peut-être que dans aucune autre, se révèle l'art de Mérimée »), durch psychologische

Digitized by Google

Deutung zum Stilwillen Mérimées vorzudringen. Ich untersuche zunächst die Verhältnisse des *einfachen Satzes,* der als Hauptsatz (HS) oder Nebensatz (NS) oft von Zeichen schwächeren Gedankenabschlusses begrenzt ist: dessen, was der Franzose « proposition » nennt; danach behandle ich den Bau der *Perioden,* d. h. jener Spracheinheiten, die immer von Punkt zu Punkt reichen (Sätzefügung), und schliesse mit Beobachtungen über die Fügung der Perioden zur *höheren Einheit.*

I. Kapitel.

Kürze des Teilsatzes spiegelt sich im Wortumfang der Perioden. Zahlreiche Perioden bestehen nur aus einem HS. Satzlänge in Dialog und Schilderung charakterisch verschieden. Der Geist der kurzen Sätze. Interyektionen, abgebrochene, unvollständige Sätze als realistischer Situationsausdruck. Emphatische Wiederholungen auf Kosten der Kürze. Isolierte Voranstellung eines Wortes der Gegenrede. Auslassung des Hilfsverbs. Absolute Konstruktionen dienen dazu, den Erzählungsverlauf im Tempo zu steigern. Verknüpftsein derselben mit Personencharakteristiken. Nebensatzvermeidung durch Verwendung reiner oder präp. Inf. und von Partizipien, selbst auf Kosten des Wohlklangs. Subjektsangleichung zur Erzielung einheitlicher Sätze. Vereinzeltes Abdrängen vom Satzkern. Erweiterung von Nebenvorstellungen. Störende Gleichartigkeit der Konstruktionsweise. Gleichklänge. Abgekürzte, verblose Vergleiche. Appositionen. Dependenzen bis zum sechsten Grade. Objektivität der Darstellung. Textvarianten.

Ein Hauptmerkmal des Mérimée'schen Satzbaus ist die Kürze. *Filon* (p. 42) rühmte schon die « magistrale brièveté » mancher Novellenszenen und *Petit de Julleville* (p. 449) urteilte allgemeiner, dass « sa (Mérimées) réserve étudiée lui fera une loi d'être bref, presque sec ». — Die Kürze der Teilsätze spiegelt sich im Wortumfang der Perioden. Uebrigens bestehen 250 = 35 % aller Perioden nur aus einem Hauptsatz. Da Untersuchungen deutscher und englischer Prosatexte dargetan haben, dass die statistischen Methoden allein Grundlagen liefern, welche objektive Aussagen über den Satzatem eines Schriftstellers zu tragen vermögen, so liess ich es mich nicht verdriessen, obgleich künftige Messungen an anderen Denkmälern erst den vollen Wert meiner Zahlen sichtbar machen werden, zunächst die Längen aller 716 Sätze in der Vénus d'Ille, welche rund 11 100 Worte umfasst, festzustellen.

Digitized by Google

Ich fand folgende Verteilung der Satzlängen:

TAB. I.

1 W.	:	3 mal		27 W.	:	6 mal	
2 »	:	10 »		28 »	:	7 »	
3 »	:	14 »		29 »	:	10 »	
4 »	:	23 »		30 »	:	4 »	
5 »	:	31 »		31 »	:	5 »	
6 »	:	39 »		32 »	:	10 »	
7 »	:	33 »		33 »	:	4 »	
8 »	:	47 »		34 »	:	1 »	
9 »	:	41 »		35 »	:	7 »	
10 »	:	37 »		36 »	:	4 »	
11 »	:	27 »		37 »	:	2 »	
12 »	:	29 »		38 »	:	4 »	
13 »	:	33 »		39 »	:	5 »	
14 »	:	21 »		40 »	:	1 »	
15 »	:	29 »		41 »	:	3 »	
16 »	:	21 »		42 »	:	4 »	
17 »	:	27 »		43 »	:	4 »	
18 »	:	26 »		44 »	:	2 »	
19 »	:	19 »		45 »	:	2 »	
20 »	:	24 »		46 »	:	1 »	
21 »	:	19 »		47 »	:	1 »	
22 »	:	23 »		48 »	:	1 »	
23 »	:	16 »		49 »	:	1 »	
24 »	:	13 »		53 »	:	2 »	
25 »	:	9 »		54 »	:	1 »	
26 »	:	9 »		56 »	:	1 »	

Daraus geht hervor, dass die kürzeste Satzlänge 1, die längste 56 Wörter beträgt. Vergleiche mit bisherigen Ergebnissen lassen diese Grenzwerte als eng gestreut erscheinen. Ist auch anzunehmen, dass völkische Unterschiede hier hereinspielen, so möchte ich doch die Angabe nicht unterlassen, dass ich in deutscher erzählender Prosa bisher so niedrige Werte nicht angetroffen habe. Z. B. fand ich, dass die mittlere Satzlänge in Eichendorffs Taugenichts 25,5 W. (Grenwerte

Digitized by Google

3 und 119 Wörter), dagegen in Kleists Kohlhaas 47,5 W. (Grenzwerte 2 und 186 Wörter) beträgt. Für dieses und weiteres Material aus dem deutschen Schrifttum verweise ich auf meine Rhythmischen Studien (1926) S. 326 ff., für englische Vergleichszahlen auf Lipsky, Archives of Psychology (1907) S. 39. Die häufigste Satzlänge ist 8 Wörter (in 6,6 % Fällen); nur 25,4 % Sätze enthalten über zwanzig, nur 9,2 % über dreissig, nur 3,2 % über vierzig Wörter. Für die Erkenntnis von Mérimées Stilabsichten scheint die Verteilung der Satzlängen auf Dialog und Schilderung bedeutsam. Zunächst fällt auf, dass die längsten Sätze (mit über 50 Wörtern) keine direkte Rede enthalten, und die kürzesten (ein und zwei Wörter enthaltenden) nur im Dialog vorkommen. Doch handelt es sich dabei um so geringe Häufigkeitswerte, dass man noch versucht sein könnte, an « Zufall » zu glauben. Darum verfeinerte ich meine Betrachtung dadurch, dass ich Dialog und Schilderung gesondert verrechnete; beschränkte mich aber, weil Längenunterschiede von wenigen Wörtern in den meisten Fällen nicht mit dem Ohre wahrnehmbar sind, darauf, das Fortschreiten der Häufigkeitswerte erst in Abständen von je 5 Wörtern zu beobachten. Folgende Tabelle wird die ausgesprochene Vermutung bestätigen.

TAB. 2.

Verteilung der Sätze, welche enthalten

	keine direkte Rede (294 mal).				direkte Rede (422 mal).			
Umfang	absolut			relativ	absolut			relativ
1-5 W.	17 mal	=		5,8 %	64 mal	=		15,2 %
6-10 »	56 »	=		19 %	141 »	=		33,4 %
11-15 »	52 »	=		17,7 %	87 »	=		20,6 %
16-20 »	56 »	=		19 %	61 »	=		14,5 %
21-25 »	46 »	=		15,6 %	34 »	=		8 %
26-30 »	20 »	=		6,8 %	16 »	=		3,8 %
31-35 »	21 »	=		7,1 %	6 »	=		1,4 %
36-40 »	11 »	=		4 %	5 »	=		1,2 %
41-45 »	9 »	=		3 %	6 »	=		1,4 %
45 u. mehr	6 »	=		2 %	2 »	=		0,5 %

Digitized by Google

Man entnimmt dieser Zusammenstellung, dass im *Dialog* die Sätze von 6-10 Wörtern die Oberhand haben, die Nachbarlängen von 11-15 und 1-5 Wörtern ihnen an Häufigkeit in weitem Abstand folgen, während für die *Schilderung* eine gleichmässigere Anteilnahme der höheren Satzlängen charakteristisch ist. Die Durchschnittszahlen vergröbern die Ergebnisse zwar, sind aber noch übersichtlicher.

TAB. 3.

Durchschnittliche Länge aller Sätze	:	15,5	Wörter.
Mittlere Satzlänge im Dialog $\frac{5533}{422}$	:	13,2	»
» » der Schilderung $\frac{5598}{294}$	:	19	»

Mit dieser Feststellung ist die Erkenntnis gestreift, dass sich hinter Mérimées kurzen Sätzen ein bestimmter Stilwille verbirgt, der nicht einfach zu sein braucht. Ein zahlenmässiges Wissen um ihren äusseren Umfang verhindert nicht, aber verbürgt auch noch keine Einsicht in den *Geist der Sätze*, den wir suchen. Der Ausdrucks- und Wirkungswert der Sätze ist nicht mit ihrer Länge gegeben. Erinnern wir uns der Worte *Abels* (p. 167): «.... ce n'est pas la phrase qui rende le style aride, monotone, fastidieux, c'est l'esprit de l'auteur. Ne nous y trompons pas. La proposition la plus longue peut être claire ... une proposition très courte est parfois d'une incohérence.... ».

Aehnliches bemerkt *Albalat* (Formation p. 277): « On peut également être bon écrivain en employant la phrase courte ou la phrase longue.... Les procédés de concision ne garantissent pas toujours de la prolixité. Michelet, qui écrivait haché menu, a souvent des longueurs ». Welches sind nun die Gründe, welche Mérimée veranlasst haben, vorwiegend in kurzen Sätzen zu schreiben? Denn soviel ist offenbar, dass er es nicht tut, weil er nicht anders könnte. In erster Linie kommt der Wille zur knappen Ausdrucksweise in Betracht, den

Digitized by Google

ein starkes Natürlichkeitsstreben begleitet. Zahlreiche *Interjektionen* mit Satzgeltung — anstatt das Problem dessen, was ein Satz sei, neu aufzurollen, verweise ich auf die Definition Vosslers (Aufs, S. 223: « ... dass der Satz im grammatisch-syntaktischen Sinne des Wortes nichts anderes ist, als die letzte und einfachste Einheit, in die ein logischer Gedanke hineinschlüpfen kann..../224/ein.... Gebilde, das in letzter Hinsicht zum Ausdruck eines logischen Gedankens dient.... Das Wesentliche am Satz ist neben seiner sprachlichen Natur seine Bestimmung, sein Drang nach einem Sinn, nicht, wie man gewöhnlich annimmt, sein Zusammengesetztsein aus so und so vielen oder wenigen Wörtern..../225/.... Es gibt Satzgebilde, in denen das Prädikat schlechthin nicht mehr vom Subjekt zu unterscheiden ist und die aus einem einzigen Laut bestehen: « Ach! » oder « Oh! » ») — durchbrechen die Dialogpartien der Vénus d'Ille. Ich führe nur an:

comment! (p. 178, 195)
Oh! (180, 196, 197)
Pécaire! (180)
paf! paf! (181)
Ah ça! (182)
Ah! (183, 193, 195, 197)
Mon Dieu! (183, 185)
Ah mon Dieu! (195)
Parbleu! (184)
sowie zahlreiche

Bah! (187, 203)
Humph! (191)
A merveille (192)
Halte-là (194)
D' honneur! (199)
Fi donc! (199)
Eh bien! (207)
Bon! (207)
Hélas! (210)
oui (p. 178 allein 3 mal)
non (p. 207 » 3 »)
non pas (178)
point du tout (193) usw.

Oft verwendet Mérimée *unbeendete Sätze* als realistischen Situationsausdruck im Gespräch, wobei Unterschiede in der Verteilung auf die einzelnen Personen wiederum bestehen:

(184) Si vous vouliez bien me lire.... je pourrais espérer....
(184) Comment vous traduirez cette inscription....: Cave....
(195) Puis les barbares ou quelque voleur sacrilège....
(199) si je savais où trouver....

Digitized by Google

Ebenfalls trifft man häufiger, als ich belege[1] auf Sätze, denen im landläufigen Sinne *ein Satzteil fehlt:*

(179) Faut appeler le curé.
(183) Ainsi point de fête, point de bal.
(183) Bagatelle.
(183) Pour un Parisien blasé sur les fêtes.... et une noce sans bal encore!
(184) Pas un mot sur la Vénus aujourd'hui.
(184) Un chef-d'oeuvre de Myron, monsieur!
(185) Heureusement que.
(188) Vraie contrebande.
(188) Allons, debout, Parisien.
(188) Personne, nul signe de vie!
(188) Il est huit heures, et encore au lit.
(191) Leçon profonde, monsieur, pour les coquettes.
(191) Un instant.
(193) Rien de plus commun.
(193) La preuve, la voilà.
(195) Encore un trait de vandalisme.
(198) Quel dommage!
(199) Bon jour pour un mariage!
(199) Encenser une idole!
(203) Quelle brioche!
(208) Quelle odieuse chose qu'un mariage de convenance!
(210) Nulle trace de sang cependant sur ses habits.

Gelegentlich dringen auch *auf Kosten der Kürze* emphatische Wiederholungen ein:

(179) Un antique, un antique.
(184) A demain, à demain.
(210) Mon fils, mon fils.

---

[1] Hierzu bemerke ich grundsätzlich, dass ich in jedem Falle wohl alle Belege gesammelt habe; wo ich jedoch — unbeschadet meiner Ueberzeugung, dass eine gute syntaktisch-stilistische Untersuchung eher des Begleit-Textes als zum Sprechen gebrachter Beispiele zu entraten vermöchte — auswähle unter den mir am bezeichnendsten scheinenden, kann ihre Zahl leicht vom Leser vermehrt werden. Vollständige Nachweise gebe ich da, wo sich nur aus der Zahl und Kontinuität der Belege entnehmen lässt, « dass eine psychologische Erregung des Dichters bei gewissen Vorstellungskomplexen vorliegt » (*Spitzer*, Arch. Rom. p. 95 Anm. 1). Oft wird es genügen, die Verhältnisse in den Lichtkegel eines statistischen Vergleichs zu rücken.

Digitized by Google

Beliebt ist ebenfalls der Brauch der Umgangssprache, an ein einzelnes Wort des Vorhergesagten anzuknüpfen und dies, der Deutlichkeit und des Zeitgewinns halber, der Gegenrede isoliert voranzustellen:

(177) Et ce mariage se fera-t-il *bientôt?* — *Bientôt!* il se peut que déjà....
(178) vous venez à Ille pour voir *l'idole?* — *L'idole!* quelle idole?
(179) Des *morts*, monsieur, qui sont sous l'olivier. — Quels *morts?*
(179) Quelque *bonne vierge* en bronze d'un couvent détruit. — *Une bonne vierge!*
(179) Elle vous fixe avec ses grands *yeux blancs*. — Des *yeux blancs?*
(179/80) Ce sera peut-être quelque statue *romaine*. — *Romaine!* c'est cela.
(180) Elle a l'air *méchante*.... — *Méchante!*
(184) Un *chef d'oeuvre* de Myron. — *Chef d'oeuvre!*
(199) ....pourquoi tout le monde a-t-il peur de *vendredi?* — *Vendredi!*

Die *Auslassung* des oft stilschädlichen Hilfsverbs (*Albalat*, Art p. 111 « Parmi les répétitions... qui nuisent au style, signalons l'emploi épidémique des auxiliaires avoir et être ») wirkt in vielen Fällen satzverkürzend. Abgesehen von dem Fehlen eines oder bei zusammengesetzten Zeiten zweier Wörter ist für den Eindruck solcher Sätze massgebend, ob die zu ergänzende Verbform dem vorhergehenden Satz gemeinsam ist oder nicht:

(180) Et il a été blessé? - Cassée /.... sa pauvre jambe!
(210) Il paraissait assez que sa mort avait été violente et son agonie (zu ergänzen: avait été) terrible.
(190) tous les traits étaient contractés.... les yeux (étaient) obliques, la bouche (ét*ait!*) relevée des coins, les narines (étaient) quelque peu gonflées.
(186) Vous êtes à un bout de la maison, eux (sont) à l'autre.
(186) s'étant assuré.... que le sucrier était plein, les flacons /.... placés.
(189) La main droite.... était tournée,.... le pouce et les deux premiers doigts / étendus....

Digitized by Google

Empfindlicher ist die Kürze, wenn ein Vollverb aus dem Vorhergehenden zu ergänzen ist:

(200) Le mariage civil devait se faire à la mairie du village, et la cérémonie religieuse / dans la chapelle du château.
(208) Un maire revêt une écharpe...., un curé / une étole....

Noch gedrängter machen *absolute Konstruktionen* die Ausdrucksweise:

(178) *annoncé par M. de P.*, il fallait....
(179) *révérence parler.*
(181) C'était un vieillard.... poudré, *le nez rouge, l'air jovial....*
(182) .... dit M. de P., *le souper tirant à sa fin.*
(183) Samedi, *les jeunes gens mariés*, je suis libre.
(188) Un domestique, envoyé par sa femme, *une tasse de chocolat à la main.*
(189) la main droite.... était tournée, *la paume en dedans.*
(199) *Le chocolat pris*, on se rendrait.
(200) j'étais assis devant la Vénus, *un crayon à la main.*
(200) en le voyant en sueur, *la raquette à la main.*
(202) en même temps parut M. Alphonse.... *souliers vernis, boutons ciselés, une rose à la boutonnière.*
(204) *Le déjeuner terminé* quand il plut à Dieu, il était quatre heures.
(206) *Les couplets ayant été chantés....*, on passa dans le salon....
(212) et, *la tête toute pleine* des scènes horribles dont.... il me sembla.
(213) elle revit le fantôme..., les jambes et le bas du corps dans le lit, le buste et le bras étendus en avant.
(215) nous le (jardin) traversâmes en silence, lui se traînant à peine.

Es ist mir an dieser Stelle nicht möglich, den Wirkungswillen des Autors und den psychologischen Eindruck auf den Leser durch die Analyse jeder einzelnen Ausdrucksform im Einvernehmen zu zeigen. Ich weise jedoch darauf hin, dass die Belegstellen vom Angelpunkt der Novelle (welcher für mich in dem Satze liegt « je m'approchais pour la (bague) recevoir /p. 202/ -denn wenn Alphonse seinen Ring dem berichtenden Augenzeugen ausgehändigt hätte, wäre die Kata-

Digitized by Google

ce n'est pas très probable. Le soin passionné que l'on met à cacher sa sensibilité et la honte d'en avoir n'est guère autre chose déjà qu'une certaine sécheresse de cœur.... La vérité est que Mérimée était un très honnête homme, capable d'affection et presque incapable de passion.... réprimant la passion en lui parce qu'il la tient pour chose bruyante, populaire et de mauvaise compagnie ».

Unter den zünftigen Beurteilern des Mérimée'schen **Erzählungsstiles** herrscht dagegen eine fast eintönige Meinungsgleichheit. Seit dem Nachruf *Léon Gautiers* vom 23. Sept. 1870 nämlich, welcher die Worte enthielt: « Rien n'égale la perfection de ses nouvelles » (*Chambon* p. 443) hat sich in Anwendung auf Mérimées dichterisches Schaffen das Prädikat höchster Meisterschaft durch zahlreiche Literaturgeschichten fortgeerbt. *Faguet* (p. 346 nennt Mérimée « le premier des novellistes français: on ne lui disputera point ce titre ») und *Petit de Julleville* (p. 454 « Beaucoup de ses nouvelles méritent le nom de chef-d'œuvre ») auf französischer Seite, *Morf* (S. 322: « eine Reihe Wunderwerke der Erzählungskunst, vom Drama des Mateo Falcone über.... Vénus d'Ille und.... Colomba zur.... Carmen »), *Suchier-Birch-Hirschfeld* (Bd. II S. 372: « Dieser Meister der Novelle ») und *Engel* (S. 442: Seine Novellen sind Meisterwerke ihrer Gattung ») deutscherseits z. B. sprechen übereinstimmend aus, dass Mérimée die zum Ziel genommene hohe Vollendung (*Sainte-Beuve*, Causeries XI, p. 499: Mérimée dit: « Dans le peu que je fais, je rougirais de ne pas m'adresser à ceux qui valent mieux que moi, de ne pas chercher à les satisfaire »; *Du Camp* t. II p. 235:[1] « il.... ne se lassait de corriger.... il recopiait ses manuscrits et en les recopiant les modifiait; je lui ai entendu dire qu'il avait recopié Colomba seize[2] fois de suite ») auch erreicht habe. — Umso auffälliger ist die Einschätzung Mérimées, welche sich in der fünfbändigen Korrespondenz *Flauberts* bisher ungehoben verbirgt. Dieser sorgfältigste aller französischen Prosaisten, dem die Wahl eines Wortes schlaflose Nächte bereitete (À Mlle Bosquet, 1862, t. III, p. 329 « Les embarras que me donne un mot à changer me donnent[3] des insomnies.... »), der

[1] Nicht p. 326, wie Alexandre p. 24 angibt.
[2] Nicht dix-sept fois, wie *Abel* p. 56 weitergibt.
[3] So ungezwungene Wortwiederholungen finden sich nur im Briefstil Flauberts öfter.

Digitized by Google

fünf Tage brauchte, um die Sätze einer Seite zu formen (À Mme X-Louise Colet, 1852, t. II, p. 81 « J'ai été cinq jours à faire une page la semaine dernière et j'avais tout laissé pour cela »), oder eine Woche, um zwei Seiten (À Mme X, 1853, t. II, p. 216 « La Bovary ne va pas raide, en une semaine deux pages!!! »), drei Monate, um ein Kapitel fertig zu stellen (À Mlle Leroyer, 1858, t. III, p. 185 « Voilà trois mois que je n'ai bougé de mon fauteuil que pour me plonger dans la Seine, quand il faisait chaud. Et le résultat de tout cela consiste en un chapitre! pas plus! Encore n'est-il pas fini »), welcher in acht Stunden fünf Seiten korrigierte (À Mme X, 1847, t. I, p. 287 « J'ai employé huit heures à corriger cinq pages et trouve que j'ai bien travaillé.... »), um am Schluss seines Lebens zu gestehen « je ne me vante pas de savoir le français » (À Mr Froehner, 1863, t. III, p. 359) — dieser wachste Stilkünstler mit der unmenschlichen Arbeitsamkeit (À Mme X, 1852, t. II, p. 120 « Je travaille comme un mulet depuis quinze longues années», À Ernest Feydeau, 1858, t. III, p. 184 « Je travaille comme quinze bœufs », Au même, t. III, p. 220 « ....je travaille comme trente nègres », À Edmond et Jules de Goncourt, 1865, t. III, p. 410 « Je continue à travailler comme un homme »), dessen Kritikvermögen von keiner eigenen Leistung voll befriedigt wurde (À Ernest Feydeau, 1857, t. III, p. 144 « Je n'ai .....rien écrit qui me satisfasse pleinement ») vertritt die Ansicht, dass Mérimée von jener Könnerschaft, die Flaubert selbst erträumte (À Mme X, 1852, t. II, p. 84 « Oh mon Dieu! si j'écrivais le style dont j'ai l'idée, quel écrivain je serais! »), weit entfernt geblieben sei. Der Gewichtigkeit dieser Stimme entspricht es, auch die darauf bezüglichen Belege im Wortlaut zu geben. Flaubert schreibt nämlich (À Mme X, 1852, t. II, p. 186) « Quel homme eût été Balzac s'il eût su écrire! ») und fünfzehn Jahre später (À Charles Edmond, t. III, p. 472) « Il est certain..... que Mérimée n'aurait pu corriger Balzac ».

In diesen Streit der Meinungen greift meine folgende Arbeit ein. Und zwar will ich versuchen, von einer Beschreibung der Qualitäten des Mérimée'schen Satzbaues in derjenigen Novelle, welche ihr Verfasser selbst als sein Meisterwerk ansah (*Filon*, p. 64 « La Vénus d'Ille ....et Mérimée la considérait comme son chef-d'œuvre », Charles Robert-Dumas S. 30 « Dans la Vénus d'Ille que l'auteur considérait comme sa meilleure nouvelle, à un plus haut degré peut-être que dans aucune autre, se révèle l'art de Mérimée »), durch psychologische

Digitized by Google

Deutung zum Stilwillen Mérimées vorzudringen. Ich untersuche zunächst die Verhältnisse des *einfachen Satzes,* der als Hauptsatz (HS) oder Nebensatz (NS) oft von Zeichen schwächeren Gedankenabschlusses begrenzt ist: dessen, was der Franzose « proposition » nennt; danach behandle ich den Bau der *Perioden,* d. h. jener Spracheinheiten, die immer von Punkt zu Punkt reichen (Sätzefügung), und schliesse mit Beobachtungen über die Fügung der Perioden zur *höheren Einheit.*

I. Kapitel.

Kürze des Teilsatzes spiegelt sich im Wortumfang der Perioden. Zahlreiche Perioden bestehen nur aus einem HS. Satzlänge in Dialog und Schilderung charakterisch verschieden. Der Geist der kurzen Sätze. Interyektionen, abgebrochene, unvollständige Sätze als realistischer Situationsausdruck. Emphatische Wiederholungen auf Kosten der Kürze. Isolierte Voranstellung eines Wortes der Gegenrede. Auslassung des Hilfsverbs. Absolute Konstruktionen dienen dazu, den Erzählungsverlauf im Tempo zu steigern. Verknüpftsein derselben mit Personencharakteristiken. Nebensatzvermeidung durch Verwendung reiner oder präp. Inf. und von Partizipien, selbst auf Kosten des Wohlklangs. Subjektsangleichung zur Erzielung einheitlicher Sätze. Vereinzeltes Abdrängen vom Satzkern. Erweiterung von Nebenvorstellungen. Störende Gleichartigkeit der Konstruktionsweise. Gleichklänge. Abgekürzte, verblose Vergleiche. Appositionen. Dependenzen bis zum sechsten Grade. Objektivität der Darstellung. Textvarianten.

Ein Hauptmerkmal des Mérimée'schen Satzbaus ist die Kürze. *Filon* (p. 42) rühmte schon die « magistrale brièveté » mancher Novellenszenen und *Petit de Julleville* (p. 449) urteilte allgemeiner, dass « sa (Mérimées) réserve étudiée lui fera une loi d'être bref, presque sec ». — Die Kürze der Teilsätze spiegelt sich im Wortumfang der Perioden. Uebrigens bestehen 250 = 35 % aller Perioden nur aus einem Hauptsatz. Da Untersuchungen deutscher und englischer Prosatexte dargetan haben, dass die statistischen Methoden allein Grundlagen liefern, welche objektive Aussagen über den Satzatem eines Schriftstellers zu tragen vermögen, so liess ich es mich nicht verdriessen, obgleich künftige Messungen an anderen Denkmälern erst den vollen Wert meiner Zahlen sichtbar machen werden, zunächst die Längen aller 716 Sätze in der Vénus d'Ille, welche rund 11 100 Worte umfasst, festzustellen.

Digitized by Google

Ich fand folgende Verteilung der Satzlängen:

TAB. I.

1	W.	:	3 mal	27	W.	:	6 mal
2	»	:	10 »	28	»	:	7 »
3	»	:	14 »	29	»	:	10 »
4	»	:	23 »	30	»	:	4 »
5	»	:	31 »	31	»	:	5 »
6	»	:	39 »	32	»	:	10 »
7	»	:	33 »	33	»	:	4 »
8	»	:	47 »	34	»	:	1 »
9	»	:	41 »	35	»	:	7 »
10	»	:	37 »	36	»	:	4 »
11	»	:	27 »	37	»	:	2 »
12	»	:	29 »	38	»	:	4 »
13	»	:	33 »	39	»	:	5 »
14	»	:	21 »	40	»	:	1 »
15	»	:	29 »	41	»	:	3 »
16	»	:	21 »	42	»	:	4 »
17	»	:	27 »	43	»	:	4 »
18	»	:	26 »	44	»	:	2 »
19	»	:	19 »	45	»	:	2 »
20	»	:	24 »	46	»	:	1 »
21	»	:	19 »	47	»	:	1 »
22	»	:	23 »	48	»	:	1 »
23	»	:	16 »	49	»	:	1 »
24	»	:	13 »	53	»	:	2 »
25	»	:	9 »	54	»	:	1 »
26	»	:	9 »	56	»	:	1 »

Daraus geht hervor, dass die kürzeste Satzlänge 1, die längste 56 Wörter beträgt. Vergleiche mit bisherigen Ergebnissen lassen diese Grenzwerte als eng gestreut erscheinen. Ist auch anzunehmen, dass völkische Unterschiede hier hereinspielen, so möchte ich doch die Angabe nicht unterlassen, dass ich in deutscher erzählender Prosa bisher so niedrige Werte nicht angetroffen habe. Z. B. fand ich, dass die mittlere Satzlänge in Eichendorffs Taugenichts 25,5 W. (Grenwerte

Digitized by Google

3 und 119 Wörter), dagegen in Kleists Kohlhaas 47,5 W. (Grenzwerte 2 und 186 Wörter) beträgt. Für dieses und weiteres Material aus dem deutschen Schrifttum verweise ich auf meine Rhythmischen Studien (1926) S. 326 ff., für englische Vergleichszahlen auf Lipsky, Archives of Psychology (1907) S. 39. Die häufigste Satzlänge ist 8 Wörter (in 6,6 % Fällen); nur 25,4 % Sätze enthalten über zwanzig, nur 9,2 % über dreissig, nur 3,2 % über vierzig Wörter. Für die Erkenntnis von Mérimées Stilabsichten scheint die Verteilung der Satzlängen auf Dialog und Schilderung bedeutsam. Zunächst fällt auf, dass die längsten Sätze (mit über 50 Wörtern) keine direkte Rede enthalten, und die kürzesten (ein und zwei Wörter enthaltenden) nur im Dialog vorkommen. Doch handelt es sich dabei um so geringe Häufigkeitswerte, dass man noch versucht sein könnte, an « Zufall » zu glauben. Darum verfeinerte ich meine Betrachtung dadurch, dass ich Dialog und Schilderung gesondert verrechnete; beschränkte mich aber, weil Längenunterschiede von wenigen Wörtern in den meisten Fällen nicht mit dem Ohre wahrnehmbar sind, darauf, das Fortschreiten der Häufigkeitswerte erst in Abständen von je 5 Wörtern zu beobachten. Folgende Tabelle wird die ausgesprochene Vermutung bestätigen.

TAB. 2.

Verteilung der Sätze, welche enthalten

	keine direkte Rede (294 mal).			direkte Rede (422 mal).		
Umfang	absolut		relativ	absolut		relativ
1-5 W.	17 mal	=	5,8 %	64 mal	=	15,2 %
6-10 »	56 »	=	19 %	141 »	=	33,4 %
11-15 »	52 »	=	17,7 %	87 »	=	20,6 %
16-20 »	56 »	=	19 %	61 »	=	14,5 %
21-25 »	46 »	=	15,6 %	34 »	=	8 %
26-30 »	20 »	=	6,8 %	16 »	=	3,8 %
31-35 »	21 »	=	7,1 %	6 »	=	1,4 %
36-40 »	11 »	=	4 %	5 »	=	1,2 %
41-45 »	9 »	=	3 %	6 »	=	1,4 %
45 u. mehr	6 »	=	2 %	2 »	=	0,5 %

Digitized by Google

Man entnimmt dieser Zusammenstellung, dass im *Dialog* die Sätze von 6-10 Wörtern die Oberhand haben, die Nachbarlängen von 11-15 und 1-5 Wörtern ihnen an Häufigkeit in weitem Abstand folgen, während für die *Schilderung* eine gleichmässigere Anteilnahme der höheren Satzlängen charakteristisch ist. Die Durchschnittszahlen vergröbern die Ergebnisse zwar, sind aber noch übersichtlicher.

TAB. 3.

Durchschnittliche Länge aller Sätze	:	15,5	Wörter.
Mittlere Satzlänge im Dialog $\frac{5533}{422}$	:	13,2	»
» » der Schilderung $\frac{5598}{294}$	:	19	»

Mit dieser Feststellung ist die Erkenntnis gestreift, dass sich hinter Mérimées kurzen Sätzen ein bestimmter Stilwille verbirgt, der nicht einfach zu sein braucht. Ein zahlenmässiges Wissen um ihren äusseren Umfang verhindert nicht, aber verbürgt auch noch keine Einsicht in den *Geist der Sätze*, den wir suchen. Der Ausdrucks- und Wirkungswert der Sätze ist nicht mit ihrer Länge gegeben. Erinnern wir uns der Worte *Abels* (p. 167): «.... ce n'est pas la phrase qui rende le style aride, monotone, fastidieux, c'est l'esprit de l'auteur. Ne nous y trompons pas. La proposition la plus longue peut être claire ... une proposition très courte est parfois d'une incohérence.... ».

Aehnliches bemerkt *Albalat* (Formation p. 277): « On peut également être bon écrivain en employant la phrase courte ou la phrase longue.... Les procédés de concision ne garantissent pas toujours de la prolixité. Michelet, qui écrivait haché menu, a souvent des longueurs ». Welches sind nun die Gründe, welche Mérimée veranlasst haben, vorwiegend in kurzen Sätzen zu schreiben? Denn soviel ist offenbar, dass er es nicht tut, weil er nicht anders könnte. In erster Linie kommt der Wille zur knappen Ausdrucksweise in Betracht, den

Digitized by Google

ein starkes Natürlichkeitsstreben begleitet. Zahlreiche *Interjektionen* mit Satzgeltung — anstatt das Problem dessen, was ein Satz sei, neu aufzurollen, verweise ich auf die Definition Vosslers (Aufs, S. 223: « ... dass der Satz im grammatisch-syntaktischen Sinne des Wortes nichts anderes ist, als die letzte und einfachste Einheit, in die ein logischer Gedanke hineinschlüpfen kann..../224/ein.... Gebilde, das in letzter Hinsicht zum Ausdruck eines logischen Gedankens dient.... Das Wesentliche am Satz ist neben seiner sprachlichen Natur seine Bestimmung, sein Drang nach einem Sinn, nicht, wie man gewöhnlich annimmt, sein Zusammengesetztsein aus so und so vielen oder wenigen Wörtern..../225/.... Es gibt Satzgebilde, in denen das Prädikat schlechthin nicht mehr vom Subjekt zu unterscheiden ist und die aus einem einzigen Laut bestehen: « Ach! » oder « Oh! » ») — durchbrechen die Dialogpartien der Vénus d'Ille. Ich führe nur an:

comment! (p. 178, 195)	Bah! (187, 203)
Oh! (180, 196, 197)	Humph! (191)
Pécaire! (180)	A merveille (192)
paf! paf! (181)	Halte-là (194)
Ah ça! (182)	D' honneur! (199)
Ah! (183, 193, 195, 197)	Fi donc! (199)
Mon Dieu! (183, 185)	Eh bien! (207)
Ah mon Dieu! (195)	Bon! (207)
Parbleu! (184)	Hélas! (210)
sowie zahlreiche	oui (p. 178 allein 3 mal)
	non (p. 207 » 3 »)
	non pas (178)
	point du tout (193) usw.

Oft verwendet Mérimée *unbeendete Sätze* als realistischen Situationsausdruck im Gespräch, wobei Unterschiede in der Verteilung auf die einzelnen Personen wiederum bestehen:

(184) Si vous vouliez bien me lire.... je pourrais espérer....
(184) Comment vous traduirez cette inscription....: Cave....
(195) Puis les barbares ou quelque voleur sacrilège....
(199) si je savais où trouver....

Digitized by Google

Ebenfalls trifft man häufiger, als ich belege[1] auf Sätze, denen im landläufigen Sinne *ein Satzteil fehlt:*

(179) Faut appeler le curé.
(183) Ainsi point de fête, point de bal.
(183) Bagatelle.
(183) Pour un Parisien blasé sur les fêtes.... et une noce sans bal encore!
(184) Pas un mot sur la Vénus aujourd'hui.
(184) Un chef-d'oeuvre de Myron, monsieur!
(185) Heureusement que.
(188) Vraie contrebande.
(188) Allons, debout, Parisien.
(188) Personne, nul signe de vie!
(188) Il est huit heures, et encore au lit.
(191) Leçon profonde, monsieur, pour les coquettes.
(191) Un instant.
(193) Rien de plus commun.
(193) La preuve, la voilà.
(195) Encore un trait de vandalisme.
(198) Quel dommage!
(199) Bon jour pour un mariage!
(199) Encenser une idole!
(203) Quelle brioche!
(208) Quelle odieuse chose qu'un mariage de convenance!
(210) Nulle trace de sang cependant sur ses habits.

Gelegentlich dringen auch *auf Kosten der Kürze* emphatische Wiederholungen ein:

(179) Un antique, un antique.
(184) A demain, à demain.
(210) Mon fils, mon fils.

---

[1] Hierzu bemerke ich grundsätzlich, dass ich in jedem Falle wohl alle Belege gesammelt habe; wo ich jedoch — unbeschadet meiner Ueberzeugung, dass eine gute syntaktisch-stilistische Untersuchung eher des Begleit-Textes als zum Sprechen gebrachter Beispiele zu entraten vermöchte — auswähle unter den mir am bezeichnendsten scheinenden, kann ihre Zahl leicht vom Leser vermehrt werden. Vollständige Nachweise gebe ich da, wo sich nur aus der Zahl und Kontinuität der Belege entnehmen lässt, « dass eine psychologische Erregung des Dichters bei gewissen Vorstellungskomplexen vorliegt » (*Spitzer*, Arch. Rom. p. 95 Anm. 1). Oft wird es genügen, die Verhältnisse in den Lichtkegel eines statistischen Vergleichs zu rücken.

Digitized by Google

Beliebt ist ebenfalls der Brauch der Umgangssprache, an ein einzelnes Wort des Vorhergesagten anzuknüpfen und dies, der Deutlichkeit und des Zeitgewinns halber, der Gegenrede isoliert voranzustellen:

(177) Et ce mariage se fera-t-il *bientôt?* — *Bientôt!* il se peut que déjà....
(178) vous venez à Ille pour voir *l'idole?* — *L'idole!* quelle idole?
(179) Des *morts,* monsieur, qui sont sous l'olivier. — Quels *morts?*
(179) Quelque *bonne vierge* en bronze d'un couvent détruit. — *Une bonne vierge!*
(179) Elle vous fixe avec ses grands *yeux blancs.* — Des *yeux blancs?*
(179/80) Ce sera peut-être quelque statue *romaine.* — *Romaine!* c'est cela.
(180) Elle a l'air *méchante....* — *Méchante!*
(184) Un *chef d'oeuvre* de Myron. — *Chef d'oeuvre!*
(199) ....pourquoi tout le monde a-t-il peur de *vendredi?* — *Vendredi!*

Die *Auslassung* des oft stilschädlichen Hilfsverbs (*Albalat,* Art p. 111 « Parmi les répétitions... qui nuisent au style, signalons l'emploi épidémique des auxiliaires avoir et être ») wirkt in vielen Fällen satzverkürzend. Abgesehen von dem Fehlen eines oder bei zusammengesetzten Zeiten zweier Wörter ist für den Eindruck solcher Sätze massgebend, ob die zu ergänzende Verbform dem vorhergehenden Satz gemeinsam ist oder nicht:

(180) Et il a été blessé? - Cassée /.... sa pauvre jambe!
(210) Il paraissait assez que sa mort avait été violente et son agonie (zu ergänzen: avait été) terrible.
(190) tous les traits étaient contractés.... les yeux (étaient) obliques, la bouche (ét*ait!*) relevée des coins, les narines (étaient) quelque peu gonflées.
(186) Vous êtes à un bout de la maison, eux (sont) à l'autre.
(186) s'étant assuré.... que le sucrier était plein, les flacons /.... placés.
(189) La main droite.... était tournée,.... le pouce et les deux premiers doigts / étendus....

Digitized by Google

Empfindlicher ist die Kürze, wenn ein Vollverb aus dem Vorhergehenden zu ergänzen ist:

(200) Le mariage civil devait se faire à la mairie du village, et la cérémonie religieuse / dans la chapelle du château.
(208) Un maire revêt une écharpe...., un curé / une étole....

Noch gedrängter machen *absolute Konstruktionen* die Ausdrucksweise:

(178) *annoncé par M. de P.*, il fallait....
(179) *révérence parler.*
(181) C'était un vieillard.... poudré, *le nez rouge, l'air jovial....*
(182) .... dit M. de P., *le souper tirant à sa fin.*
(183) Samedi, *les jeunes gens mariés*, je suis libre.
(188) Un domestique, envoyé par sa femme, *une tasse de chocolat à la main.*
(189) la main droite.... était tournée, *la paume en dedans.*
(199) *Le chocolat pris*, on se rendrait.
(200) j'étais assis devant la Vénus, *un crayon à la main.*
(200) en le voyant en sueur, *la raquette à la main.*
(202) en même temps parut M. Alphonse.... *souliers vernis, boutons ciselés, une rose à la boutonnière.*
(204) *Le déjeuner terminé* quand il plut à Dieu, il était quatre heures.
(206) *Les couplets ayant été chantés....*, on passa dans le salon....
(212) et, *la tête toute pleine* des scènes horribles dont.... il me sembla.
(213) elle revit le fantôme..., les jambes et le bas du corps dans le lit, le buste et le bras étendus en avant.
(215) nous le (jardin) traversâmes en silence, lui se traînant à peine.

Es ist mir an dieser Stelle nicht möglich, den Wirkungswillen des Autors und den psychologischen Eindruck auf den Leser durch die Analyse jeder einzelnen Ausdrucksform im Einvernehmen zu zeigen. Ich weise jedoch darauf hin, dass die Belegstellen vom Angelpunkt der Novelle (welcher für mich in dem Satze liegt « je m'approchais pour la (bague) recevoir /p. 202/ -denn wenn Alphonse seinen Ring dem berichtenden Augenzeugen ausgehändigt hätte, wäre die Kata-

Digitized by Google

strophe vermieden worden) ab häufiger werden, s. bes. p. 212ff. Das Vorkommen der absoluten Konstruktionen entspricht demnach nicht einfach der Sprech- oder Schreibgewohnheit Mérimées, sondern dient dazu, den Erzählungsverlauf im Tempo zu steigern. Ausserdem ist das zweimalige Verknüpftsein absoluter Konstruktionen mit Personencharakteristiken (p. 181, 200) bemerkenswert, die der Dichter mit ihrer Hilfe in je einen Satz zu zwingen vermag. Der Abstand der absoluten Konstruktionen vom Hauptsatzinhalt und der Eindruck der Zusammengedrängtheit nimmt ferner bedeutend zu, wenn der absoluten Konstruktion noch ein NS mit selbständigem Subjekt beigegeben ist (204 quand, p. 212 dont). Einen besonderen Reiz bieten diese absoluten Konstruktionen dadurch, dass sie verschiedene Ergänzungsmöglichkeiten offen lassen, ohne dass eine Schädigung der Klarheit des Satzganzen zu befürchten ist, z. B.

(212) les rideaus tirés = les rideaux ayant été tirés
= quand les rideaux étaient déjà tirés
= les rideaux étaient tirés (als Parenthese aufgefasst).

Der Eindruck der Kürze entsteht in hohem Masse dadurch, dass Mérimée einen reichen Gebrauch von allen Mitteln macht, welche die französische Sprache besitzt, um Nebensätze zu vermeiden. Ich meine die Verwendung der Infinitive und Partizipien. Nicht jeder *reine Infinitiv* ist dabei als Nebensatzvertreter zu werten. Die häufigen Typen aller + Inf. (16 mal), oser + Inf. (5 mal), venir + Inf. (1 mal) sind einfache Tempus- und Modusumschreibungen. In 107 anders gearteten Fällen liegt jedoch Nebensatzvermeidung vor. Dafür spricht, dass

TAB. 4.

pouvoir + Inf. 32 mal	pouvoir + que-Satz 1 mal
vouloir + Inf. 23 »	vouloir + que-Satz 1 »
	dazu kommt in verwandtem Sinne aimer mieux + que-Satz 1 mal
devoir + Inf. 9 »	
falloir + Inf. 4 »	falloir + que-Satz 4 mal

Digitized by Google

paraître + Inf.	3 mal	paraître + que-Satz 1 mal
sembler + Inf.	2 »	sembler + que-Satz 2 mal
		dazu il était évident que 2 mal
faire + Inf.	13 »	dagegen in verwandter Bedeutung
		ordonner que 1 mal

erscheint. Dagegen vermag auch nicht zu sprechen, dass

voir + Inf.	9 mal	voir + que-Satz 4 mal
regarder + Inf.	1 »	apercevoir, remarquer que je 1 mal
		voilà que 2 mal
croire + Inf.	1 »	croire + que-Satz 8 mal
		dazu persuadée que 1 »
		penser que 3 »

vorkommen nebst entendre + Inf. (4 mal), mener, laisser + Inf. (je 1 mal). — Die Nähe dieser Infinitivkonstruktionen zum Nebensatz ist nicht überall die gleiche. Ich differenziere weiter: Am stärksten wird der Kürzungswille fühlbar, wenn Subjekt des übergeordneten und des abhängigen Verbs nicht übereinstimmen. Dieses Verhältnis ist 36 mal gegeben. Wenige Beispiele solcher reinen Infinitive, die mit stummen Subjektswechsel gebraucht sind, erläutern das Gesagte. Zur leichteren Uebersicht gebe ich hinter jedem Beispiel das Subjektsverhältnis an.

Je vous ferai voir quelque chose (183): je ferai — vous verrez
Subjektsverhältnis je-vous.
Je veux faire gémir la presse (183: je veux — elle gémira
S. V. je — elle
Vous auriez vu danser (183): vous auriez-vu — elles dansaient
S. V. vous — elles.
Je me souvins d'avoir entendu dire (211): je me souvins — on avait dit
S. V. je — on.

Die übrigen 93 Fälle (=72% aller), in denen reine Infinitive *ohne*

Digitized by Google

Subjektswechsel gebraucht werden, sind hiervon wesentlich verschieden, unter sich aber so gleichartig, dass eine Auswahl genügt:

tout ce que nous allons vous montrer (182): nous allons — nous montrerons. S. V. nous — nous.
ils n'osent l'approcher (203): ils n'osent pas — ils n'approchent pas S. V. ils — ils.
usw.

Ohne in jedem Fall die entsprechende Umformung vorzunehmen, darf ich erklären, dass in den Fällen der Subjektsungleichheit der Anreiz zur Nebensatzanschliessung noch am stärksten zu verspüren ist. Tatsächlich enthalten auch bis auf zwei Ausnahmen (184 tu devrais voir que tu) (199 il faut qu'il) alle vorkommenden Nebensätze nach pouvoir, vouloir, aimer mieux, falloir, paraître, sembler, être évident, ordonner, voir, apercevoir, remarquer, croire, être persuadée, penser: ein neues Subjekt! Deutlichste Nebensatzvermeidung liegt auch vor in:

(198) ne sachant que dire: Je ne savais — je ne dis rien, S. V. je-je.
(199) si je savais où trouver: Je ne savais où je pourrais tr. S. V. je-je.

Charakteristisch für diese reinen Infinitivkonstruktionen und ihren stilistischen Wert ist die Vermeidung von Konjunktionen, welche durch ihre hemmenden Zäsuren das Zustandekommen einer einheitlichen Gesamtwirkung der Periode mindestens retardieren, oft stören: z. B. in (184) Savez-vous *que* ma femme voulait *que* je fondisse, (195) *qu'*il s'imagine *qu'*elle lui commande. — Die Beliebtheit reiner Infinitivkonstruktionen ist so gross, dass Mérimée ihre Anwendung öfters *auf Kosten des Wohlklanges* steigert. Es verdient angemerkt zu werden, dass pouvoir + Inf. p. 211/2 in vier aufeinanderfolgenden Sätzen: 3 mal, p. 203 in 6 aufeinanderfolgenden Sätzen innerhalb von 16 Reihen 4 mal vorkommt, dazu 1 mal peut-être, pp. 185, 208, 211 je 3 mal, pp. 188, 190 je 2 mal. Ebenso treten auf

vouloir + Inf. pp. 183, 184:	je 3 mal
aller + Inf. pp. 208, 209:	je 3 mal (p. 208 innerhalb von 8 Reihen + 1 mal aller ohne Inf.)
faire + Inf. p. 205:	je 2 mal (in aufeinanderfolgenden Sätzen).

Digitized by Google

An Nebensatz sparenden Konstruktionen enthält die Vénus d'Ille weiter:

TAB. 5.

de +Inf. 60 mal	de peur de + Inf. 1 mal
pour + Inf. 32 mal	sans + Inf. 6 mal
afin de + Inf. 1 mal	à + Inf. 30 mal
avant de + Inf. 5 mal	de façon à + Inf. 1 mal
après + Inf. 1 mal	zusammen also 137 Fälle.
Diesen stehen entgegen	sans que: 2 mal (beide p. 183!).
	puisque: 1 mal.
	si que, en sorte } que: 6 mal
	tellement }
	craindre que: 1 mal.
	avant que: keinmal.
	afin que »
	après que »

Es fällt hierbei ins Ohr, dass pp. 180, 187 je zwei aufeinanderfolgende Sätze Infinitive mit pour anschliessen und dass p. 211/2 pour + Infinitiv 3 mal innerhalb von 23 Reihen, pp. 186, 200 je 2 mal aufweisen. Wiederum ist die Nebensatznähe dort besonders gross, wo sich gleichbedeutende Konjunktionen (sans + Inf.: sans que; de façon à + Inf.: en sorte que, usw) anboten, oder wo wie bei de, à + Inf. unausgesprochener Subjektswechsel vorliegt. *85% aller präpositional angeschlossenen Infinitive teilen das Subjekt mit dem regierenden Verb,* sind also vom Typ: Vous me promettez de ne point divulguer ma découverte (p. 193) die anderen 21 präpositional angeschlossenen Infinitive, mit Subjektswechsel gebraucht, verteilen sich folgendermassen:

TAB. 6.

de + Inf.	(178) il nous dit.... de déraciner (il nous dit-nous déracinâmes).
16 mal	(204) les parures que l'usage leur défend de porter (il défend-elles ne portent pas, S. V. il-elles.

Digitized by Google

	(215) Au moment de nous séparer, je jetai (je-nous: nur *teilweiser Subjektswechsel,* da je bereits in nous enthalten).
à + Inf.	(181) beau à voir (il-on).
3 mal	(192) il m'aidait à monter (il-je).
pour + Inf.	(186) il fallait un escabeau pour s'y guinder (il-on).
2 mal	(195) s'écria mon hôte en me donnant la main pour descendre (il-je).

Zusammenfassend ist über *alle* Infinitivkonstruktionen zu sagen — es sind 129+137=266 —, dass sie sich in den meisten Fällen der übergeordneten Hauptsatzvorstellung anschliessen, indem insgesamt nur in 57 absoluten = 21,4% Fällen weitere Entfernung vom Satzkern angetroffen wird.

Dass Mérimée eine ausgesprochene Vorliebe dafür besitzt, ein Selbständigwerden der Nebenvorstellungen zu verhindern, sie vielmehr der Hauptvorstellung des Satzes unterzuordnen, wird durch die Häufigkeit partizipialer Ausdrucksweise bestätigt. Im ganzen enthält die Novelle 112 Fälle partizipialer Satzverkürzung, zwischen denen zum Teil beträchtliche stilistische Wirkungsunterschiede bestehen, wie aus folgenden Beispielen hervorgeht.

TAB. 7.

Part. Präs. zum *Nominativ* gehörig (als Subj. oder Präd. Nom.).

(195) *M'étant fait* une loi de... *je* baissai la tête.
(200) ne *pouvant* danser, *on* avait voulu
(213) *elle* s'enfonça dans la ruelle, *tremblant.*

Gerundien (en + Part.) zum *Nominativ* gehörig.

(181) tout *en mangeant*... j'examinais.
(215) le procureur me regarda en souriant.

Part. Perf. zum *Nominativ* gehörig.

(198) M. Alphonse, placé à côté de... disait.
(213) elle ne fit pas un mouvement, persuadée que.

Digitized by Google

Partizipien zum *Akkusativ* gehörig.

Präsens. Peut-être avait-on voulu représenter *la déesse jouant au* jeu.... (189).
rendre *la malice arrivant* jusqu'à (189).
fort étonné de ne point *le* trouver *présidant*.... (202).
je jetai un coup d'oeil sur *la statue ruisselante* d'eau (208).
il y en avait.... *partant*.... et *aboutissant* (211).
voir *une divinité*.... *applaudissant* au malheur (212).

Perfekt. il y avait, *gravés* sur...., quelques caractères (192).
il lui souhaita de voir.... tous ses compagnons *changés* en.... (196).
il tirait de son doigt une petite bague *enrichie* de.... et formée (197).
donner un anneau..... ordinairement *composé* de.... (200).
il y avait parmi eux quelques *muletiers arrivés* de (197).
regardèrent danser.... les *paysannes*.... *parées* de (204).
voilà la plus honnête *fille*.... *livrée* au M. (208).

Partizipien zum *Genitiv* gehörig.

Präsens. d'une physionomie... *manquant* d'expression (182).
des pas légers *de* plusieurs femmes *dirigeant* vers (209).

Perfekt. le contraste *de* ses yeux incrustés d'argent (190).
l'extrémité *du* corridor opposé à ma chambre (209).

Partizipien zum *Dativ* gehörig.

Perfekt. nous nous rendîmes *au château, éloigné* d'Ille (198).
je pensais *à* cette jeune *fille*.... *abandonnée* à un ivrogne (208).

Es erweist sich nämlich, dass die Anschliessung der Partizipien an die einzelnen Satzteile die Schwerpunktsverhältnisse eines Satzes gründlich zu verändern vermag. Es ist belangvoll, ob die Partizipialkonstruktion dem HS angehört oder einen NS beschwert, ob sie einer als Subj. oder Prädikatsnomen im Nominativ ausgedrückten Hauptvorstellung aggregiert ist oder ob sie zur Erweiterung einer

Digitized by Google

als indirektes Objekt auftretenden Nebenvorstellung herangezogen wird. Die Satzharmonie gestaltet sich am günstigsten, wenn Satzgegenstand und -aussage (ich übernehme diese Bezeichnungen von Strohmeyer) partizipial bekleidet erscheinen, während das Abdrängen von der Satzmitte — der Satz kann dadurch uneinfach bis zur Uneinheitlichkeit werden — am stärksten dort zu empfinden ist, wo Genitiven und Dativen (noch dazu, wenn sie im NS stehen) eine solche Gewichtserhöhung zuteil wird..

Tab. 8.

Partizipien im Nebensatz.

(179) Voilà donc *qu'en travaillant,* Jean Coll.... donne un coup (nom.).
(187) si dure *qu'* Etienne a cassé sa lime *essayant* (nom.).
(201) il est vrai *qu'elle* vint *rasant* la terre et *lancée*... (nom.).
(203) *lorsque* M. Alphonse, se *frappant* le front, me dit (nom.).
(205) *qui* en ornèrent leur boutonnière, *suivant* un antique usage (nom.)
(205) *lorsque* M. de P. *ayant* réclamé le silence, lui chanta (nom.).
(192) Je reconnus *qu'*il y avait *gravés*..... quelques caractères (acc.).
(214) *qui* le dernier avait vu M. Alphonse *vivant* (acc.).

Der Grenzfall liegt vor in

(211) *qu'*à Valence des braves se servaient *de* longs sacs de cuir *remplis* de sable (gen.).

Tab. 9.

Zahlenmässige Uebersicht des Partizipiengebrauchs.

Part.	Präs.	zum	Nominativ	gehörig	34	mal
en + Part.		»	»	»	34	»
Part.	Präs.	»	Genitiv	»	2	»
»	»	»	Akkusativ	»	8	»
»	Perf.	»	Nominativ	»	21	»
»	»	»	Genitiv	»	3	»
»	»	»	Dativ	»	2	»
»	»	»	Akkusativ	»	8	»
				zus.	112	Fälle

Digitized by Google

Insgesamt zum Nominativ: 89 mal = 80%
» » Akkusativ : 16 mal = 14%
» » Gen. Dat. : 7 mal = 6%
Davon im NS: Part. Präs. 7 mal (6 nom., 1 acc.)
Part. Perf. 3 » (nom., acc., gen.)
en + Part. 1 » (nom.)
11 Fälle = 10%

Ueberblickt man von hier das Vorkommen aller Satzverkürzungen überhaupt, so sieht man noch einmal in eindeutiger Weise, welch energischer Stilwille sich darin auslebt. Von 716 Perioden enthalten nämlich 401 (das sind 56 %) mindestens entweder: 1 Part.+ en
: 1 Part. ohne en
oder: 1 Inf.
: 1 absol. Konstrukt.,

56 Perioden (= 8%) enthalten: 2 Inf. oder
2 Part. oder
1 Inf. + 1 Part. wenn nicht
1 Inf. + 1 absol. Konstrukt. oder
2 absol. Konstrukt.

21 Perioden (= 3%) weisen 3 Nebensatzvermeidungen
3 » » 4 » » »
4 » » 5 » » »
2 » » 6 » » »

auf. Zu welcher Vorstellungsgedrängtheit, zu welchem Reichtum, aber auch zu welchen Sinnballungen und -stauungen das mitunter führt, mögen folgende Beispiele zeigen:

(209) Durant mon monologue, que j'abrège beaucoup, j'avais entendu force allées et venues dans la maison, les portes s'*ouvrir* et se *fermer,* des voitures *partir;* puis il me semblait *avoir* entendu sur l'escalier les pas légers de plusieurs femmes se *dirigeant* vers l'extrémité du corridor *opposé* à ma chambre. (53 Wörter).

(202) ....mon hôte, fort *étonné* de ne point le *trouver présidant....* le fut bien plus encore *en* le *voyant.... la raquette à la main* (32 Wörter).

Digitized by Google

(208) Peut-être a-t-il voulu me *faire* quelque méchante plaisanterie pour *apprêter* à *rire* à ces honnêtes provinciaux; et le moins qu'il puisse m'en *arriver,* c'est d'*être* trempé jusqu'aux os et d'*attraper* un bon rhume (42 Wörter).

(212) ....*la tête toute pleine* des scènes.... dont je venais *d'être* le témoin, il me sembla *voir* une divinité *applaudissant* à.... (28 W.).

(200) .... il rentra pour *songer*.... et en même temps parut M. Alphonse, bien *serré* dans...., *en gants...., souliers vernis, boutons ciselés, une rose à la boutonnière* (35 W.).

(200) .... j'étais assis, *un crayon à la main, recommençant*.... sans *pouvoir parvenir* à.... *saisir* (32 W. = 1HS!).

(211) .... je me souvins d'*avoir* entendu *dire* qu'à Valence des braves se servaient de longs sacs de cuir *remplis* de sable.... pour *assommer*.... (38 W.).

Der stilistische Eindruck jener 86 Satzbauten, welche mindestens zwei satzvermeidende Konstruktionen enthalten, ist nicht allein von deren Beschaffenheit, sondern auch von ihrer Anordnung und der Periodenlänge abhängig. Ich muss daher noch etwas genauer analysieren. Oefter tritt Gleichartigkeit der Konstruktionsweise störend ins Empfinden, so wenn eine Period

3 reine Inf.	: Si vous vouliez.... me *lire*. et *corriger,* je pourrais *espérer* (p. 184, 12 W.).
2 » »	: ajouta-t-il d'un air qu'il voulait *rendre* fin, vous sentez qu'il faut *isoler* (p. 186). Ce pouvaient *être* les pas de M. Alphonse lorsqu'il était allé *chercher* (p. 212).
2 präp. Inf.	: Je suis tenté *de croire,* faute *de trouver* (p. 194).
1 Part. Präs. + 1 Part. Perf.	: M'*étant* fait une loi.... je baissai la tête *en disant* (p. 195, 24 W.).
3 Part. Perf.	: M'ayant *indiqué*.... s'étant *assuré*.... après m'avoir *demandé* (p. 186, 53 W.).

enthält, besonders wo lästige, weil unbegründete und ungewollte Gleichklänge sich dazu gesellen:

(201) il eût craint *de* tourner la tête *de* peur *de* déranger.

Digitized by Google

(204) n'ont rien *de* plus *pressé* que *de pre*ndre.
(178) vous venez.... pour *voir* l'idole? j'ai deviné cela à vous *voir*.

In mehreren Fällen wird solchen Konstruktionen sogar je einfaches Vorkommen *auf Kosten des Wohlklanges* gewährt:

(185) Je mont*ai* à la chambre qui m'était destin*ée*, accompagn*é* de....
(208) pour *a*pprêter *à* rire *à* ces.
(215) Mon intention était de l'enga*ger* à la plac*er* dans un mus*ée*.

Symmetrisches Anordnen lässt jedoch eine ungefällige Wirkung kaum aufkommen. So wenn innerhalb eines Satzes

2 reine Inf. : Je le vis *déployer* le bras, *lancer* quelque chose (187).
3 präp. » : où il me tint *à.... vanter.... à faire.... à conter* (196).
2 präp. » : a servi.... *à exciter*.... et *à.... disposer* (183).
pour *respirer* et *jouir* (194).
allèrent se *promener*..... ou regardèrent *danser* (204).
2 Part. Präs. : dit-il en se *rapprochant* et *baissant* la voix (193).
les uns.... en *jetant*, d'autres l'*appelant* (202).
j'allais *cherchant* et.... *trouvant* (211).
2 Part. Perf. : une bague *enrichie*..... et *formée* de (197).
2 absol. Konstr. : *le nez rouge, l'air jovial*.... (181).

parallel geschaltet sind, wobei Vokalkontraste der Haupttonsilben angenehm auffallen. Derartige Grossrhythmen, wie ich diese Zweier- und Dreierfiguren nennen möchte, streut Mérimée nicht selten in seine Sätze. Gleiche Ohrenfälligkeit erreichen, scheint mir, nicht ganz jene Fälle, in denen Varietät der Anschliessung bis zur Buntheit herrscht:

(192) *En parlant* ainsi, il m'aidait *à monter* (Inf. + Part. in einem Satz: 20 mal).
(184) Tu devrais *voir* que tu empêches monsieur *de manger* (Reiner + präp. Inf.: 14 mal).
(188) un domestique *envoyé...., une tasse à la main* (Part. + absol. Konstrukt. : 1 mal).

Digitized by Google

Der Text, den Mérimée für die Druckausgabe der Vénus d'Ille in der Ed. Charpentier (1842) hergestellt hat, weist gegenüber einem im Besitz *Alexandres* befindlichen Manuskript, das spätestens dem Jahr 1837 angehört, Veränderungen auf, die das Stilbemühen und-gelingen ihres Autors nicht verhehlen. Es heisst im

TAB. 10.

Manuskript 1837	*Druckausgabe 1842*
Je profitai d'un moment *où il s'arrêtait* pour reprendre haleine et **je lui dis**	Un accès de toux l'obligea *de s'arrêter*. J'en profitai **pour lui dire** (p. 182).
Je le vis pâlir sous sa peau basanée. *Il serrait les dents* et.... il dit.	Il regardait.... *en serrant* les dents. (p. 202).

Zwei Zeugnisse deutlicher Nebensatzvermeidung, Infinitiv- und Partizipienvermehrung!

Die Beobachtung, dass der längste Satz der Vénus d'Ille von 56 Wörtern (p. 198 Dans la comparaison que je fis) nur einen Infinitiv (kein Part. usw.) enthält, verrät, dass Mérimée auch noch andere Amplifizierungsmittel anwendet. Zwar bilden in *jeder* Sprachform die Fälle, dass ein Satz nur aus einem Wort besteht — das nicht immer Interjektion zu sein braucht — oder nur nacktes Subjekt + Prädikat (die « Bestandteile ersten Ranges », Lehmann S. 15), allenfalls ein direktes Objekt besitzt, die Minderheit. Daher muss die Aufgabe einer Personalstil-Untersuchung wie diese sein, eindringendere Angaben als bisher üblich zu machen. Um zu einem schnellen Ueberblick zu gelangen, genügt es, die Struktur der längsten Perioden, welche nur aus einem Teilsatz bestehen, ins Auge zu fassen. In der Vénus d'Ille stehen zwei solche einfache Perioden, die hauptsächlich mittels der bereits genannten Satzweitungsmittel auf einen Umfang von 32 Wörtern gebracht sind:

p. 200 Dès huit heures....
p. 201 Je le vis chausser....

Digitized by Google

ohne dass der *abgekürzte Vergleich* im zweiten Beispiel zu entscheidender Beeinflussung des Satzbildes gelangt. Charakteristischer zeigen folgende Sätze die Anwendung dieses Bauverfahrens:

(182) il était raide *comme un piquet* dans son col (20 W.).

Es ist belangvoll, dass vollständige gleiche und ungleiche Vergleiche:

(187) *comme je tirerais* une amande de sa coquille.
(188) *comme on* n'en a pas.

nicht fehlen (7 mal), aber eben häufig vermieden werden. Sehr sparsamen Gebrauch macht Mérimée von Appositionen:

p. 186 Ce terrain, propriété de....
p. 197 allusion....
p. 204 La tante de Mlle de P., femme très âgée.

denen prinzipielle Bedeutung ebensowenig zukommt wie sonstigen Hinzufügungen nicht-notwendiger Satzbestandteile.

Ich kann das Problem, das die Subordination der einzelnen Wörter im Satz bietet, hier einstweilen leider nur berühren mit dem Hinweis, dass Mérimée im Streben nach Kürze zu Dependenzen von Dependenzen bereits höheren Grades Zuflucht nimmt. Die extremste Anforderung an die Fassungskraft wird p. 209 gestellt:

C'était une statistique
du département, ornée d'un mémoire
de Monsieur
de Peyrehorade
sur les monuments druidiques
de l'arrondissement
de Prades.

An Unschönheit wetteifern damit:

Il était ce soir là habillé avec élégance.... *d'*après la gravure
du dernier numéro
du Journal
des Modes (182).

Digitized by Google

Je ne puis l'ôter
du doigt
de cette diable
de Vénus (207).

Können doch bereits doppelte Abhängigkeitsbeziehungen die *Grenzen des Wohlklanges* erreichen:

la divinité topique
de la cité
de Boulternère (193).
à une vingtaine
de toises
de la maison (186).
+ dit-il
d'un ton
de supériorité (202).

+ l'ennui
d'une noce
de province (183).
il tirait
de la première phalange
de son petit doigt (197).
peiné
de l'humiliation
de son rival (202).

Die angekreuzten (+) Beispiele sind wegen der Elision weniger empfindlich. Dagegen bringen die überwiegenden Fälle, in denen Mérimée doppelte Abhängigkeit ohne Wiederholung desselben *Wortes:*

du mariage
de ce garçon-là (183).
sur les pressantes sollicitations
de son fils (186).

avant l'impression
de mon mémoire (193).
après une course *dans* les montagnes (185).

oder derselben *Wortart* gestaltet, keine sinnliche Herbheit mit sich.

J'entrai
avec *lui*
dans l'*écurie* (196).

ist nur ein Beispiel für eine im Vokalklang etwas einförmig geratene Parallelschaltung zweier Satzergänzungen (Pron. + Subst.).

Mérimée unterlässt es nicht so sehr, wie die Urteile mancher Literarhistoriker behaupten, *subjektive Bemerkungen* einzuflechten, *Lanson* p. 996 « Il mêle de réflexions, des dissertations d'archéologue

Digitized by Google

à ses récits ». Durch archäologische, anthropologische und ethnologische Reflexionen werden folgende Sätze gelängt:

(181) grasse comme la plupart des Catalanes lorsqu'elles ont passé quarante ans.
(188) comme les anciens représentaient d'ordinaire les grandes divinités [1].
(189) L'attitude.... rappelait celle du Joueur de mourre qu'on désigne, je ne sais trop pourquoi, sous le nom de Germanicus.
(189) La tête, petite comme celle de presque toutes les statues grecques.
(189) Ce n'était point cette beauté des sculpteurs grecs qui, par système, donnaient à tous les traits une majestueuse immobilité.
(205) suivant un antique usage qui se conserve encore dans quelques familles patriarcales.

Verallgemeinerungen und Sentenzen liegen vor:

(206) et puis.... un mariage m'attriste toujours.
(209) Un garçon joue un sot rôle dans une maison où s'accomplit un mariage.
(181) car rien ne dispose mieux que l'air vif des montagnes.
(204) car les femmes n'ont rien de plus pressé que de prendre aussitôt qu'elles le peuvent, les parures que l'usage leur défend de porter quand elles sont encore demoiselles.

Erklärungen:

(188) Il était évident que la pierre avait rebondi sur le métal.
(205) On appelle cela sa jarretière.

[1] Es ist kein Fehler in der Anordnung, wenn ein und dieselbe Textstelle öfter wiederkehrt. « Mehrfache Behandlung desselben Objekts an verschiedenen Stellen des Systems bedingt keine Wiederholung; sie ist kein Fehler, sondern ein Vorzug, denn sie entspricht den verschiedenen Gesichtspunkten, die für die allseitige Durchforschung und Darstellung des Stoffes in Betracht kommen » (*Ries*, S. 144).

Digitized by Google

Abschweifungen im Munde der handelnden Personen selbst:

(183) Un mariage, dit-on, en amène d'autres / sagt
(193) Rien de plus commun que ces inversions / M.de P.
(214) Un Aragonais, lorsqu'il est outragé n'attend pas au lendemain pour se venger / Sagt der Aragonier

Allerdings betreffen diese Einmischungen des Autors nirgends den Verlauf der Haupthandlung, die Mérimée mit allen Schleiern einer hochentwickelten Kunst zu umgeben versteht. Filon. p. 64 « La Vénus d'Ille est le type de ces nouvelles à deux issues ». Ich kann trotzdem in der Zahl dieser Belegstellen keine Bestätigung einer oft hervorgehobenen (*Saint-Beuve* 1882, p. 199 Anm. « l'auteur qui s'efface, qu'on n'entend ni ne voit.... », *Petit de Julleville* p. 447 « Il est absent de son oeuvre. Aucun écrivain.... ne fut aussi rigoureusement objectif », *Suchier-Birch-Hirschfeld* II S. 346 « In dem Bestreben, die eigene Person nicht hervortreten zu lassen.... ist Mérimée.... der Klassiker der Form unter den Romantikern », Engel, S. 442 « Ein Feind ....jedes überflüssigen Wortes... ») hochgradigen Objektivität sehen, gebe aber zu, dass die vorzugsweise Unterbringung der Exkurse in Nebensätzen die Mässigung Mérimées wirksam bezeugt, und stimme auf Grund der fast völligen Abwesenheit rhetorischer Stilmittel bezüglich der Vénus d'Ille nur dem ganz zu, was Faguet und Flake für das Petschaft seiner Persönlichkeit halten. *Faguet* p. 327 « il avait la qualité essentielle de l'homme du monde, la tenue.... Ce qui est correct et sensé, c'est.... de s'exprimer en peu de mots.... » ; *Flake* S. 105 « ....dass Mérimée sich nicht selbst in seinen Werken ausbreitet ». Im Sinne meiner Auffassung sind schliesslich verschiedene der von *Alexandre* mitgeteilten Lesarten ausdeutbar.

TAB. II.

Manuskript von 1837.	*Druckausgabe von 1842.*
cette expression *d'ironie et de méchanceté.*	cette expression *d'ironie infernale.*
J'éprouvai *une espèce de saisissement* et j'eus...	j'éprouvai *un frisson subit* et....
Je me *déshabillai et me couchai.*	Je me *couchai.*

Digitized by Google

Deux êtres qui ne s'aiment pas vont accomplir l'oeuvre la plus ignoble, qui devient ravissante, sublime entre deux amants. Que ferai-je si je me marie jamais? me demandai-je à moi-même. Passer pour un manant ou pour un niais? Le choix est embarrassant. Une femme peut-elle....	Deux êtres qui ne s'aiment pas, que peuvent-ils se dire dans un pareil moment, que deux amants achèteraient au prix de leur existence? Une femme peut-elle....
il restà plus d'une minute *immobile et sans parler.*	il resta plus d'une minute *sans parler.*

II. KAPITEL.

Satzteilvermehrung. Subjekts-, Prädikats-, Objektspaarung. Zweigliedrige Epithese. Andere zweiteilige Formen des Grossrhythmus in Hauptsätzen. Satzteildoubletten in NS verschiedenen Grades. Rolle der Dreizahl. Reihen von 4, 5, 6, 7 Gliedern. Beglückende Satzbilder. Verleihung von Epitheten erfolgt auf Grund strenger Auswahl. Zurückhaltende Personencharakteristik. Anordnung gleichberechtigter Wortgruppen. Endstellung des umfangreicheren Gliedes. Nachfolge des kürzeren Gliedes seltener als Längengleichheit der Glieder. Eine grosse Schmeichelei des Ohres. Stützen der Auffassung. Hervorhebungen durch c'est qui, que (rel.), voilà qui; durch c'est que (conj.), voilà que (conj.). Wiederaufnahme isoliert vorangestellter Satzteile. Verspätete, verdeutlichende Zusätze. Vorherige oder nachfolgende Zusammenfassung durch tout etc. Ueberdeutlichkeiten. Umgehung kurzer Ausdrucksformen, wo es die Präzision erfordert. Reich nüancierte Wendungen. Immanenz der Verneinung. Textvarianten nebst Deutung.

Die Gedrängtheit des Mérimée'schen Stiles ist aber nur deshalb ein Vorzug, weil sie die Verständlichkeit nie ernsthaft in Frage stellt. Von der Auslassung der Hilfsverben gilt ebenso wie von der Anschliessung der meisten Partizipien an Nichtnominative etwa, dass sie *der Kürzung dienen, ohne der Klarheit zu schaden.* Zu diesem Eindruck trägt nicht wenig die beherrschte Ausnutzung einer anderen Satzbautechnik bei. Der Monotonie zu begegnen, die aufkommen müsste, wenn alle Sätze nur aus *einem* Subjekt und *einem* Verb zuzüglich *einem* Objekt oder Attribut beständen, ist ein überzeitliches

Digitized by Google

Mittel, die Zahl der Satzteile variieren zu lassen. Auch Mérimée liebt die Begriffs *paarung* vor allem, wie sie folgende HS-Beispiele vorführen:

TAB. 12.

Subjektsdoppelung.

(182) Sa *taille* et ses *formes* athlétiques justifiaient.
(210) partaient des cris, des lamentations.
(210) Ses dents serrés et sa figure noircie exprimaient.

Prädikatspaarung.

A. Präd. Nom.

(192) je la trouvai.... encore plus méchante et encore plus belle.
(203) son embarras n'était ni de la gaucherie ni de l'affectation.
(205) Le marié était pâle et d'un sérieux de glace.
(209) être troublée et mal à son aise.
(210) il était déjà raide et froid.

B. Verben.

(186) me *souhaita* une bonne nuit et me *laissa* seul.
(210) Je m'approchai du lit et soulevai le corps.
(213) La personne.... se leva.... et parut étendre les bras.

Objektsverzweifachung.

A. direkt.

(196) je contai l'*insulte*.... et la prompte *punition*.
(198) excite en nous un étonnement et une espèce d'admiration.
(209) j'entendis.... les mêmes pas.... le même craquement.

B. indirekt.

(182) Au milieu des allées et venues.
(192) approuvant du geste et de la voix.
(197) composé de l'or et du platine.
(198) Je ne parlerai pas du dîner ni de la conversation.

Digitized by Google

(206) Choisis de la Vénus romaine ou de la catelane.
(197) avec ses diamants et ses mains en relief.
(201) ne pensait plus à ses cheveux, ni à son jabot.

Zweigliedrige Epithese.

A. Gleichartige.

(179) ses *grands* yeux *blancs*.
(186) l'air *frais* de la nuit *délicieux* après....
(195) *fameux* sculpteur *grec*.
(199) une couronne de *roses* et de *lis*.

B. Ungleichartige.

(177) un antiquaire 1) fort *instruit* et 2) *d'une* complaisance
(179) un 1) *vieil* olivier 2) *qui* était gelé
(181) un archéologue 1) illustre 2) qui devait
(209) des pas lourds qui montaient
(210) empreinte livide qui
(213) géant verdâtre qui

Partizipienkoppelung.

(193) en se rapprochant et baissant.
(198) en revenant et ne sachant.
(200) fatigué et désespérant.
(215) lui se traînant à peine, appuyé.

Zusammentreten zweier Infinitive.

(183) n'a servi qu'à exciter... et à.... disposer.
(187) Je le vis déployer.... lancer.
(194) pour respirer et jouir.
(204) chaqun s'évertua pour distraire la mariée et la faire rire.
(208) le moins.... c'est d'être trempé et d'attraper.....

Einzelne andere *zweiteilige Formen des Grossrhythmus*.

(178) 1) dans la terre, 2) au pied d'un olivier.... nous.... avons.
(188) cette tasse de chocolat.... 1) vraie contrebande. 2) Du chocolat lat comme on n'en a pas.

Digitized by Google

(192) Vénus 1) qui trouble, 2) qui agite
(195) il est naturel 1) qu'un amoureux voie Vénus....
2) qu'il s'imagine....
(210) que 1) sa mort avait été violente et
2) son agonie..... terrible
(215) il dit 1) qu'il ne le croyait pas
2) qu'il n'y avait fait aucune attention.

Diese Beispielreihen genügen, um den bestimmten Eindruck zu vermitteln, dass hier ein verbreitetes Bildungsgesetz vorliegt. Diese Klangfiguren haben durchaus typische Geltung. Dabei beruht weder auf Zufall, dass die *notwendigsten* Satzbestandteile am *häufigsten* gepaart auftreten, noch dass Nebensätzen ersten Grades weit seltener (23 mal), solchen zweiten Grades nur 1 mal ein derartiges Mehrgewicht zu tragen zugemutet wird. Wo sie auftreten, sind Schwerpunkts verlagerungen wie folgende geeignet, reizvolle Spannungen zu schaffen.

TAB. 13.

Satzteildoubletten in Nebensätzen.

(178) les environs d'Ille
que je savais riches en monuments 1) antiques et
2) du moyen âge.
(179) M.de P. nous a dit
que c'était une idole 1) du temps des païens.
2) du temps de Charlemagne.
(180) lui *qui était* 1) notre meilleur coureur et
2) le plus malin joueur de paume.
(184) *Si* vous vouliez bien 1) me lire et
2) me corriger.
(186) une haie....
qui séparait un petit jardin d'un 1) vaste carré... 2) uni.
(190) une illusion
qui rappelait la réalité, la vie.
(195) *si* j'avais sous la main Gruter ou bien Orellius.
(202) *qui* me serre et
me fait manquer....

Digitized by Google

(202) je doute
*qu'*il eût reçu des félicitations plus vives et
plus sincères.
(204) qu'elle couvrit ses cheveux d'un bonnet et d'un chapeau à plumes.
(204) duquel sermon résulta un torrent de larmes et des embrassements sans fin.
(206) ceux dont parlent Montaigne et Madame de Sévigné.
(211) qui se prolongeait sur les côtes et le dos.
(212) lorsque ma déposition fut écrite et signée.
(214) qu'il avait passé toute la nuit à frotter et à médicamenter.

Nur einmal ist Mérimée, wie gesagt, ein Satzgebäude geräumig genug erschienen, um einen NS zweiten Grades symmetrisch auszuzeichnen:

(209/10) J'allais refermer les yeux *lorsque* mon attention fut de nouveau excitée par des trépignements étranges **auxquels** se mêlèrent bientot 1) le tintement des sonnettes et
2) le bruit des portes.... (40 Wörter).

Ein sicherer Stilinstinkt hielt Mérimée davon ab, die Reihung von Gliedern soweit zu steigern, wie sie satztechnisch möglich ist. Die Vermehrung der Satzteile lässt sich durchaus ein gutes Stück weiter treiben, als bei Mérimée der Fall, ohne dass das Satzganze deshalb schwer überschaubar und unfasslich werden müsste. Die Dreizahl spielt im Grossrhythmus seiner Sätze keine bestimmende Rolle mehr [1]. Auch im Kleinrhythmus sind die zweiteiligen Formen (Jambus, Trochäus) zusammen häufiger als die dreiteiligen (Daktylus, Anapäst). An Hand eines massenhaften Materials kam ich bereits in meinen Rhythmischen Studien (1926, S. 364 ff.) zu dem Ergebnis, dass in 7 von 8 untersuchten Textgattungen — Poesie und Prosa verschiedener Abstufung — der Gehalt an einsilbigen Senkungen anteilsmässig grösser war als die Häufigkeit jeder einzelnen anderen Intervallform. — Die Ausgabe

[1] Solange kategorienreiche Untersuchungen, die um Zahlenangaben zu vermehren wären, wie die Arbeit Wenzlaus (1906) nicht fortgesetzt werden, darf nur vermutend ausgesprochen werden, dass Gegenbeispiele mit vorwiegend dreigliedrigem Stil wie der Ackermann aus Böhmen *allgemein* seltner anzutreffen sind.

Digitized by Google

von 1842 zeigt gegenüber dem Manuskript von 1837 charakteristischen Zuwachs an Zweigliedrigkeit.

TAB. 14.

Manuskript 1837.	*Druckausgabe 1842.*
ni de la conversation *qui s'ensuivit*, l'un [le diner] et l'autre m'excédèrent.	la conversation *qui s'ensuivit et à laquelle je pris.... part* (198).
je doute qu'il eût reçu de *plus vives* félicitations.	reçu des félicitations *plus vives et plus sincères* (202).

TAB. 15.

Reihen von je *drei* Satzgliedern.

(177) Ce soir... demain, après-demain.
(186) un lit 1) long de sept pieds
(NS) 2) large de six et
3) si haut que....
(188) je fus.... 1) à moitié rasé
2) mal boutonné et
3) brulé par le chocolat.
(190) tous les traits étaient contractés: 1) les yeux....
2) la bouche....
3) les narines.
(190) Dédain, ironie, cruauté se lisaient sur ce visage.
(196) où il me tint 1) à me vanter....
(NS) 2) à me faire....
3) à me conter....
(201) il ôta son habit, demanda.... et défia.
(201) Je la vis 1) chausser....
2) retrousser.... et
3) se mettre.

Digitized by Google

(202) il était pâle, mais
calme et
résolu.
(203) où l'on but,
(NS) mangea
chanta même.
(205) un 1) joli ruban 2) blanc et 3) rose.
(206) Cette chute excita un tel hourra
des applaudissements.... et
des rires.
(210) Mme de P. s'agitait....
lui frottait ou
lui mettait....
(211) de 1) longs sacs 2) de cuir 3) remplis de sable (NS).
(213/4) La statue sortit du lit,
laissa tomber.... et
sortit (Von geringem Wohlklang!).

Nur unter dem Zwang der Personencharakteristik entschliesst sich Mérimée, einen Satz

4 Attribute: Beschreibung der Statue p. 179 une 1) grande femme 2) noire 3) plus qu'à moitiè nue.... 4) toute en cuivre.

Beschreibung Herrn von Peyrehorades p. 181 un 1) petit vieillard 2) vert encore et 3) dispos, 4) poudré.

Beschreibung des Aragoniers p. 201 homme 1) d'une quarantaine d'années, 2) sec et 3) nerveux, 4) haut de six pieds.

4 Verben: il me prévint
courut
lui passa la bague et
reprit (202).
Die Ueberstürzung und Unüberlegtheit der folgenschweren Handlung findet so ihren angemessenen Ausdruck!

Digitized by Google

5 Attribute: parut M. Alphonse bien serré dans....
en gants blancs
souliers vernis
boutons ciselés
une rose à la b. (200).
monuments phéniciens
celtiques
romains
arabes
byzantins: vous verrez tout (182).

6 Verben: M. de P. allait et
venait autour de moi
me donnait....
me répétait.... puis
disposait....
adressait (p. 200, 48 W.).

oder im Höchstfalle

7 Verben: Il parlait
mangeait
se levait
courait
m'apportait....
me montrait
me versait.... (p. 181, 21 W.).
Knapper liess sich die Geschäftigkeit des Stubengelehrten nicht malen!

aufnehmen zu lassen. — Aus der Potenzierung eines oder dem Zusammenwirken mehrerer dieser rhythmischen Bauprinzipien entstehen beglückende Satzbilder, sei es dass ein HS und sein untergeordneter NS gleichgewichtige Behandlung zeigen, sei es, dass Anfang und Ende eines HS solch sinnenhafte Eindringlichkeit verliehen wird:

(179) Et le voilà 1) avec la pioche
2) avec les mains, a) qui se démène et
b) qui faisait quasiment autant d'ouvrage que....

Digitized by Google

(204) je.... fus [choquél] bien davantage 1) des équivoques et
2) des plaisanteries dont a) le marié et
b) la mariée.... furent l'objet.

(191) Malgré 1) toute ta beauté
2) ton air dédaigneux, tu auras a) un forgeron
b) un vilain boiteux

(192) Je 1) la regardai.... et
2) la trouvai de près a) encore plus méchante et
b) encore plus belle.

(214) il 1) était calme, et
2) se défendait avec beaucoup a) de sang-froid et
b) de présence d'esprit.

Virtuoser Glanz ist über folgende Sätze ausgebreitet:

(182) C'était un 1) grand 2) jeune homme 3) de vingt-six ans
4) d'une physionomie a) belle et
b) régulière, mais
c) manquant d'expression.

Man erlaube miir, den vorliegenden Beziehungsreichtum einmal kurz in Worte zu fassen: Zu *homme* gehört eine vierfache Epithese, die durch Verwendung zweier Wortarten (Adj. grand, jeune; Subst. de.... ans, physionomie) und durch Stellungskontrast (adj. Epithese voran, subst. nachfolgend) deutlich symmetrisch *untergeteilt* ist[1]; dem Wort *physionomie* ist eine dreifache adjektivische Epithese beigegeben, deren zwei erste Glieder — durch et verbunden — dem Umfang des durch mais abgehobenen dritten Gliedes so weit angenähert sind, dass noch eine *übergreifende* Zweiteilung andeutend sichtbar wird.

(181) elle 1) courut à la cuisine
2) fit a) tuer des pigeons
b) frire des miliasses
3) ouvrit....

---

[1] In anderen Fällen wurde die Vierzahl der Attribute als Summe von 1+3 (Beisp. p. 179) oder von 1+2+1 Gliedern (Bsp. p. 181, 201) erreicht!

Digitized by Google

(202) M. Alphonse 1) courut à la maison
2) se lava a) la figure et
b) les mains
3) remit a) son habit neuf et
b) ses souliers vernis

Ich bin in der Lage, die zahlenmässige Angabe zu machen, dass Satzteildoppelung in der Vénus d'Ille über 150 mal wiederkehrt,

d. h. : 7 mal so oft wie Verdreifachung
5 mal so oft wie Vervielfachung
auf 3, 4, 5, 6, 7 Glieder

Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass die Verleihung von Epitheten im allgemeinen bei Mérimée auf Grund strenger Auswahl erfolgt. Auf jeder Seite haben diejenigen Substantive, welche keine oder nur eine Beifügung dulden, durchaus das Uebergewicht. Nebenpersonen wie der Katalanische Führer, die beiden Schlosserlehrlinge, der Diener des Herrn Alphonse werden keiner näheren Beschreibung gewürdigt. Von den Hauptpersonen werden die bezeichnendsten Züge erst dann erwähnt, wenn eine gewisse Nötigung vorliegt. Ein Beispiel: Nachdem p. 181 die p. 177 begonnene Charakteristik des Herrn von P. ergänzt ist, lässt uns der Dichter erst, p. 184 unten, bei einer lebhaften Bewegung sehen, dass sein Held sich in Seide trägt. — Das Lob dieser Beschränkung ist bereits Allgemeingut der Literaturgeschichte geworden (*Filon*, p. 43 « aucun épithète parasite »; *Petit de Julieville*, p. 449 « diction sobre et nue »). Als eine Bestätigung der Gültigkeit der von mir aufgestellten Prinzipien führe ich aufschlussreiche Textvarianten an, welche *Alexandre* ohne Deutung zusammengestellt hat. Verminderung der Epithese wird mehrmals durchgeführt. Es heisst im

TAB. 16.

Manuskript 1837	*Druckausgabe 1842*
Sa femme un peu *courte et grasse* comme la plupart	Sa femme un peu *trop grasse* comme (181).

Digitized by Google

Il fallait de l'indulgence pour les pauvres *Roussillonnais*.	.... pour *les Roussillonnais* (185).
elle rougissait *avec la plus touchante modestie*.	.... avec modestie (198).

Hinsichtlich der Anordnung gleichberechtigter Wortgruppen scheint ein Gesetz von Mérimée befolgt zu werden, das durch völkische Eigenart nicht bedingt ist. Meines Wissens hat *Behaghel* zuerst Beziehungen zwischen « Umfang und Reihenfolge von Satzgliedern » systematisch beachtet und mit einer zwar weitblickenden, aber wohl nicht erschöpfenden Erklärung versehen. (S. 138: « Was ist nun der letzte Grund dieser Neigung, das Bedeutsamere und Umfangreichere gegen das Ende.... zu rücken? Es scheint das Verfahren auf der einen Seite dem *Hörenden* Vorteile zu bieten. Je näher ein Satzglied dem Ende des Satzes steht.... desto leichter wird es behalten werden.... Das Verfahren empfiehlt sich aber auch vom Standpunkt des *Sprechenden* selbst. Hat der Mensch Arbeiten zu leisten, die verschieden schwierig sind,... so ist er im allgemeinen geneigt, zunächst das leichtere zu erledigen.... Und weiter.... wenn zwei Aufgaben zu lösen sind, von denen die eine weniger, die andere mehr Zeit erfordert, so wird man, wenn die Zeit drängt, sich mit der ersten Aufgabe abfinden und an die zweite herangehen, wenn mehr Zeit zur Verfügung steht. Dass aber die Zeit drängt, das wird der Fall sein im Anfang des Satzes.... »). Ich halte diese Angelegenheit für eine Aeusserung rhythmischen Empfindens. Auch Mérimée bevorzugt den *jambischen Grossrhythmus* der Endstellung des umfänglicheren Gliedes, wie folgende Auswahl von Beispielen veranschaulicht:

TAB. 17.

Nachfolge des längeren Gliedes.

(181) C'était un vieillard.... poudré le nez rouge l'air jovial et goguenard.

Digitized by Google

(181) Il parlait mangeait se levait courait à sa bibliothèque m'ap-
1 W. | 1 W. | 2 W. | 4 W. |
portait des livres me versait à boire me montrait des estampes
4 W. | 4 W. | 4 W. |
il n'était jamais deux minutes en repos.
8 W. |

(188) Auprès de mon lit étaient d'un côté M.de P. en robe de chambre
|
de l'autre, un domestique envoyé
|
par sa femme, une tasse.... à la main

(191) Malgré toute ta beauté ton air dédaigneux tu auras un forgeron
4 Silben | 5 Silben | 4 Silben
un vilain boiteux pour amant
5 Silben |

(195) Puis les barbares ou bien quelque voleur sacrilège
| |

(196) l'insulte dont j'avais été témoin et la prompte punition qui
| |

(198) qu'une si aimable personne soit riche et que sa dot la fasse
| |
rechercher par un homme indigne d'elle
|

(199) tout le monde devait être prêt et en toilette
| |

(200) moi, fatigué et désespérant de rendre cette diabolique figure
| |

(201) je le regardais faire en souriant et un peu surpris
| |

(196) où il me tint à me vanter ses chevaux
|
à me faire leur généalogie
|
à me conter les prix qu'ils avaient gagnés
|
aux courses du dép.
|

(201) il ne pensait plus à ses cheveux frisés ni à son jabot si bien
| |
plissé
|

(201) Je le vis chausser à la hâte une paire de sandales
|
retrousser ses manches et
|

Digitized by Google

d'un air assuré se mettre à la tête du parti vaincu
comme César....

(202) cette maudite bague qui me serre le doigt et me fait manquer une balle sûre

(202) M. Alphonse courut à la maison
se lava la figure et les mains
remit son habit neuf et ses souliers vernis et cinq minutes après nous étions au grand trot sur la route de Puygarrig

In diesem besonders kunstvollen Beispiel fungieren Objektsverdoppelung und Attributierung als Steigerungshilfen!

(206) L'une, je l'ai trouvée dans la terre comme une truffe
l'autre descendue des cieux vient de nous partager sa ceinture

Wie auch im Kleinrhythmus, der mit Unrecht bisher für die eigentümlichen Wirkungen von Poesie und Musik allein verantwortlich gemacht ist (Anm. Meine Rhythmischen Studien, Lpzg. 1926, S. 331 erbrachten den Nachweis, dass daneben « die Lagerung der stärkeren Redeunterbrechungen als ein bedeutender Faktor rhythmischer Wirkung zu gelten hat »), wie auch im Kleinrhythmus fallende Versfüsse — in den romanischen Sprachen wegen der Seltenheit, in germanischen Sprachen trotz der Häufigkeit trochäischer Wortfüsse — seltener sind als steigende Masse, so sind auch die Fälle der Nachfolge des kürzeren Gliedes nur beschränkt anzutreffen.

TAB. 18.

Das kürzere Glied folgt.

(182) Ses mains grosses et halées
ses ongles courts contrastaient

Digitized by Google

(203) Tous les joueurs de paume de la ville et
grand nombre de spectateurs nous suivirent

Zumal es grossrhythmisch angenehmer zu sein scheint, wenn gleichgeordnete Satzglieder oder selbst Sätze annähernd gleiche Länge aufweisen. Albalat, Art p. 149: « Si, dans un premier membre, vous avez mis deux ou trois épithètes, il faut, dans le second membre, en mettre également deux ou trois. Sans cela, le style a quelque chose de hasardeux, d'inachevé, une allure qui chevauche ».

TAB. 19.

Längengleichheit der Glieder.

(179) avec la pioche avec les mains
4 S. 4 S.
(179) ses grands yeux blancs
1 S. 1 S.
(182) un grand jeune homme
1 S. 1 S.
(183) point de fête, point de bal
3 S. 3 S.
(205) Il me poussa le genou
7 S.
et très bas il me dit
6 S.
(205) Je le regardai plus attentivement, et
12 S.
je remarquai l'étrange altération de ses traits
13 S.

Doch hat es nicht in Mérimées Stilabsichten gelegen, hierfür die Beispiele zu häufen. Er untersagt seiner Prosa, die sich von Aufdringlichkeiten fern hält, im Wiederholungsfall eine Schmeichelei des Ohres zu begehen wie diese:

(195) je vois/sur le bras/un petit trou
3 S. 3 S.

welche sich an ihrer Stelle wegen der Taktähnlichkeit und des Gleichklanges ungeschickt, fast ungehörig ausnimmt.

Digitized by Google

Eine Reihe weiterer Techniken, um einen Satzinhalt zu erhellen, hat Mérimée offenbar aus der Umgangssprache aufgegriffen. Alle Arten von Hervorhebungen sind die in Sprache umgesetzten Fingerzeige eines Stils, der um jeden Preis Sinnvermittlung erstrebt und *Kürze, Wohlklang opfert:* immer wenn es nötig, oft wenn es nur möglich erscheint, einer ungeschulten, bequemen Auffassung Stützen zu bieten. Am leichtesten wird das Ohr der Umschreibungen durch c'est qui, c'est que überdrüssig, weil sie sich dazu missbrauchen lassen, ganze Sätze so gut wie einzelne Subjekte, Objekte, Ortsbestimmungen, Adverben zügellos zu unterstreichen. Gewollt volkstümliche Lässigkeit bekunden folgende Sätze:

TAB. 20.

Umschreibungen durch

c'est qui, que (rel.), voilà qui

des Subjekts:

(201) C'est cette maudite bague.... qui me serre le doigt.

des Objekts:

(177) C'est *Mlle de P.* que M. le fils épouse.

c'est que (conj.), voilà que (conj.).

Hervorhebung von Nebenbestandteilen

(183) Si c'est *de votre statue* qu'il s'agit.
(188) Voilà *trois fois* que je monte.
(197) C'est *là* qu'on s'amuse.
(199) C'est *à cause d'elle* que j'ai choisi.
(212) Ce devait être *sur ce point* que les meurtriers l'auraient franchie.

Hervorhebung des ganzen Satzinhaltes.

(179) Voilà que.... *Jean Coll donne un coup.*
(180) C'est que *M. Alphonse.... en a été triste.*

Digitized by Google

Mit grösserer Zurückhaltung wird die Verdoppelung durch Wiederaufnahme eines isoliert vorangestellten Satzteiles herangezogen:

(189) *Quant à la figure,.... son* caractère.
(198) Pour elle, elle ne levait guère.
(179) *Moi,* la peur *me* prend.
(184) que *moi,* pauvre ignorant, *j'*explique.
(192) Mais *Turbul,* qu'*en* faites-vous.
(197) *Douze cents francs* au doigt, *c'*est agréable.
(203) *ceux-ci* je ne m'*y* fie guère.
(207) La Vénus.... elle a serré.
(208) *Deux-êtres....* que peuvent-ils.

In einem Falle wird ein Teil des NS vom HS attrahiert:

(191) Mais *dans ce sens,* je ne sais si «cave amantem» serait.... (statt: Mais je ne sais si dans ce sens « cave amantem » serait).

Noch seltener werden verdeutlichende Zusätze verspätet gebracht:

(180) bien qu'*il* n'ait guère plus de force qu'un poulet, *le digne homme.*
(180) quand *j'*ai vu cela, *moi.*
(184) *j'ai fait* un mémoire, *moi* qui vous parle.
(188) *je* me suis levé, *moi.*
(193) Il faut que vous *nous* laissiez quelques épis à glaner, *à nous autres* pauvres diables.

Wer ohne Vorbedacht spricht, kommt leicht dazu, gefühlsmässige Aeusserungen zu tun, deren Form, um einem Zuhörenden voll verständlich zu sein, eine nachträgliche Hinzufügung notwendig macht.

(177) *Il* a de l'argent, oui, *M. de Peyrehorade.*
(180) *Cassée* net comme un échalas, *sa pauvre jambe.*
(193) je m'*en* fais gloire, *de cette trouvaille-là.*
(191) *C'est* une terrible langue que *le latin.*
(202) *Ce* fut un beau spectacle que *l'enthousiasme des spectateurs.*
(208) Quelle odieuse chose qu'un mariage de convenance.

Wenige Male eignet sich die vorherige oder nachfolgende Zusammenfassung durch tout dazu, eine Mehrheit gleichgeordneter Satzteile klar in die Konstruktion einzufügen:

(189) *Tous* les traits étaient contractés: les yeux.... la bouche.... les narines.

Digitized by Google

(182) Monuments phéniciens, celtiques, romains.... vous verrez *tout* vgl. ebenfalls.
(188) je fus *prêt*: c'est à dire.... rasé.... boutonné... brûlé.
(206) il n'y avait que *trois* visages sérieux, ceux des mariés et le mien.

Nur zweimal enstehen Ueberdeutlichkeiten, die der Sprechsprache abgehorcht sind:

(180) *C'est que* M. Alphonse de Peyrehorade en a été triste, car, *c'est* Coll *qui* faisait sa partie.
(197) Cette petite bague-là.... c'est une femme à Paris qui me l'a donnée.

Hervorhebung des Objekts durch isolierte Voranstellung.
Hervorhebung des Subjekts durch Umschreibung.

Der Wille zur *klaren* Gedankenformulierung zwingt Mérimée gelegentlich, geläufige *kurze* Ausdrucksformen zu *umgehen*. So gibt er manchen Gedanken, denen positive Einkleidung nicht ganz angemessen ist, durch doppelte Negation ein geschickteres Aussehen. Die Verpflichtung zur Präzision treibt folgende, reich nüancierten Wendungen hervor:

TAB. 21.

Doppelte Negationen.

(178) cela *n'*est *pas* bien *di*fficile.
(180) il *ne* lui *manque rien*.
(185) je *ne* pouvais parvenir à *cacher*.
(190) je *ne* pus me *dé*fendre.
(191) *ne* vous en déplaise.
(191) je *ne* pus m'empêcher.
(193) je *n'*aurais *jamais* l'*in*dignité.
(196) *ne jamais contre*dire.
(198) qui n'était *pas exempt* de.
(202) *non sans* peine.
(212) je *ne* pus contempler *sans* effroi.
(212) je *ne* lui *cachai pas*.
(214) il *ne nia pas* le propos.

Die Deutung dieser Stellen hat davon auszugehen, dass 10 von 13: Aeusserungen des Dichters selbst sind und noch dazu 7 in der Ichform

Digitized by Google

stehen. Sie erschliessen eine Seite des Mérimée'schen Charakters, wie er aus der biographischen Ueberlieferung bekannt ist. Zum Beispiel besagt « je ne pus m'empêcher de sourire » anderes und mehr als « je souris ». Selbstverständlich « lacht » ein Mann wie Mérimée nicht. Darum ist rire schon allgemein seltener als sourire. Vielmehr gestattet er sich kaum mehr als ein verstohlenes Lächeln: diese Sinnfülle liegt hinter der doppelten Negation. *Du Camp* p. 237 « *Jamais il ne riait* quand il pataugeait à travers les gravelures ». *Faguet* p. 331 «.... rire n'est pas de très bon goût.... Ce qu'on se peut permettre comme récréation élégante, c'est se moquer sans en avoir l'air et railler en gardant le plus grand sérieux.... *Un homme du monde ne sourit* que du coin des yeux ». — Je ne pus contempler sans effroi ist ebenfalls nur als Ausspruch eines Gentleman (*Petit de Julleville* p. 446 « il a sa physionomie bien distincte.... Il faudrait.... dire « gentleman » ») berechtigt und nicht formelhaft, der laute Gefühle nicht zu beherbergen wagt. Doch liegt auch ein Zusammenhang zutage mit einer allgemeinen Neigung dieses Atheisten (Filon p. 20) und Pessimisten (Faguet p. 330), sich in Negationen zu bewegen, unter denen Vorsilben und Verben mit immanenter Verneinung ein beachtenswertes Kontingent *im Dienst der Kürze* bilden. Da die « verborgene » Verneinung vielleicht subjektiv verschieden stark empfunden wird, lässt sich über die Einrechnung oder das Fehlen mancher Fälle — zwecklos — streiten.

TAB. 22.

Uebersicht aller Verneinungen.

ne pas	: 41 mal		ne point	: 10 mal
ne	: 26 »		point	: 3 »
pas	: 3 »		ne personne	: 1 »
ne que	: 9 »		personne	: 1 »
ne plus	: 11 »		nul	: 2 »
plus	: 9 »		ne nullement	: 1 »
ne rien	: 9 »		ne nulle part	: 1 »
rien	: 3 »		non	: 8 »
ne-aucun	: 4 »		sinon	: 2 »
ne guère	: 3 »		non pas	: 1 »
ne jamais	: 5 »		ni	: 4 »

Digitized by Google

sans	:	12 mal	= « nicht mit »
sans que	:	5 »	
presque	:	5 »	= « nicht ganz »
près de	:	2 »	
avant de	:	5 »	= « noch nicht »
avant	:	1 »	
moins que	:	1 »	= « nicht soviel wie »
mieux que	:	2 »	= « nicht so schlecht wie »
à peine	:	2 »	= « beinahe nicht »
manquer	:	3 »	= « nicht treffen »
empêcher	:	2 »	= « nicht zulassen »
douter	:	2 »	= « nicht glauben »
douteux	:	1 »	
nier	:	1 »	= « nicht zugeben »
éviter	:	1 »	= « nicht geschehen lassen »
effacer	:	2 »	= « undeutlich machen »
réprimer	:	1 »	= « nicht sichtbar werden lassen »
garder	:	1 »	= « nicht erlauben »
cacher	:	2 »	= « nicht zeigen »
oublier	:	1 »	— « nicht mehr wissen »
dé-	:	13 »	(Bspl. défier, désespoir, dédaigneux etc.)
in-	:	12 »	(» incroyable, indigne, involontaire etc.)
im-	:	3 »	(» impossible, immobile)
des-, dis	:	10 »	(» destructeurs, disparaître)
dif-, indif-			(» difficile, indifférence)
ig-, mé-			(» ignorance, méchant)

Zusammen 157 offene, 87 verdeckte Fälle.

III. Kapitel.

Verzicht auf die Einführung direkter, sogar der indirekten Rede durch ein übergeordnetes Verb. Dagegen Dialogabschnitte mit vollständigen Regiebemerbungen, Wiedergabe einer Unterhaltung zu dreien verträgt keine Beschränkung der Zusätze. Indirekte Rede als Werkzeug, um den Fluss der Haupthandlung zu beschleunigen, Aeusserungen des Autors, welche den Willen zur Kürzung ausdrücklich bezeichnen. Seltene Aufschwellung direkter Rede durch wörtliche Zitate.

Es gibt für die Einheitlichkeit des Mérimée'schen Stiles kein kräftigeres Beweismittel, als die Tatsache, dass die Gültigkeit

Digitized by Google

derselben Prinzipien, von denen die Teilsatzbildung durchdrungen ist, vor der Periodengestaltung nicht erlischt. — Mérimée neigt dazu, auf die Einführung der direkten, sogar der indirekten Rede durch ein übergeordnetes Verb zu verzichten:

(181) .... à chaque plat que je refusais, c'étaient de nouvelles excuses. On craignait que je ne me trouvasse bien mal à Ille. (Direkte Rede:) Dans la province on a si peu de ressources, et les Parisiens sont si difficiles!

(185) Alors commençèrent de nouvelles excuses. Je ne serais pas comme à Paris (indirekte Rede). En province on est si mal! (direkte Rede).

Die meisten Zwiegespräche verlaufen dergestalt, dass einige vom Dichter eingeleitete Wechselreden in dramatisch freier Weise fortgesetzt werden. Sollen dem Verständnis eines Gesprächs zu zweien Schwierigkeiten nicht entstehen, ist es nötig, dass die beiden Teilnehmer mindestens je einmal deutlich erwähnt werden. Dieses Erfordernis wird auch von Mérimée anerkannt:

(187) Te voilà! disait-*il*.
Bah! avec quoi? dit **l'autre.**
Si j'avais mon ciseau à froid (übergeordnetes Verb wird erspart)

(203) *M. Alphonse*.... me dit tout bas « Quelle brioche!... Vous pourriez envoyer..., lui dis **je.**
Bah! mon domestique est resté à Ille (kein übergeordnetes Verb).

In anderen Fällen nennt Mérimée wenigstens einen der Sprechenden zweimal und *nützt* so *der Klarheit:*

(177) Vous savez, dis-*je*.
Si je le sais, s'écria-t-**il.**
Et ce mariage se fera-t-il bientôt? lui demandai-*je*.
Bientôt! il se peut que.... (—).

(205) *Je*.... me crus obligé de l'avertir: prenez garde!
très bas **il** me dit: Quand on se lèvera....
Vous sentez-vous indisposé? lui demandai-*je*.
Non. (—).

(207) Le misérable, pensai-*je*, est complètement ivre.
Vous êtes antiquaire.... ajouta **le marié...**
Volontiers, dis-*je*.
Non, j'aime mieux que vous y alliez seul. (—).

Digitized by Google

Es kommt auch häufigere Einführung vor:

(182) Ah ça! mon cher hôte, me dit *M. de Peyrehorade.*
J'en profitai pour lui dire que....
Ah! vous vouliez parler du mariage.... s'écria-t-*il.*
Mon Dieu! lui dis-**je.**
Ah! il vous a parlé de l'idole.... (—)
(196) Nous la verrons... dit-*il.*
Vous vous connaissez... poursuivit *M. Alphonse.*
C'est une jolie bague, lui dis-je
Oh! elle est bien plus belle comme cela, répondit-*il*
L'usage à Paris, lui dis-**je.**
Oh! madame Alphonse s'arrangera.... (—)

In diesen Beispielen betrug die Auslassung nur je *ein* übergeordnetes Verb. Doch erzielt Mérimée gelegentlich durch längere Aufgabe der Vermittlerrolle bedeutende Steigerungen:

Zweimalige Auslassung.

(184) Tu as raison, Peyrehorade, dit *sa femme.*
Voilà bien l'ignorance.... interrompit **M. de P.**
Chef-d'oeuvre! Chef-d'oeuvre! (—)
Ma femme, vois-tu? dit **M.de Peyrehorade.**
Mon Dieu!... comment peux-tu dire cela! (—)
Blessé par Vénus.... dit **M.de Peyrehorade.**
(190) Maintenant.... dit **mon** *hôte.*
...**j'** *y* lus ces mots.
Quid dicis.... me demanda-t-*il*
Mais, répondis-**je.**
Humph! dit *M. de Peyrehorade*
Il y en a plusieurs. (—).
Oui, mais le premier.... (—)

Achtmalige Auslassung.

(206) *M. Alphonse....* me dit: Vous allez vous moquer
Je croyais que..., me dis-je.
Vous avez trop bu de vin; lui dis-**je.**
Oui, peut-être.... (—)
Je le crus tout à fait ivre
Vous savez..., poursuivit-*il*
Eh bien! on l'a pris? (—)

Digitized by Google

Non. (—)
En ce cas, vous l'avez? (—)
Non.... je.... je ne puis.... (—)
Bon! vous n'avez pas.... (—)
Si fait.... Mais la Vénus (—)
Quel conte! lui dis-je.
Non.... le doigt de la Vénus est retiré.... (—)

Neunzehnmalige Auslassung.

(178) Je vais être...., me dis-*je*
Gageons, Monsieur, me dit mon **guide.**
Mais, répondis-*je* en lui tendant.
Oui, mais demain? (—)
L'idole! quelle idole? (—)
Comment! on ne vous a pas conté...? (—)
Vous voulez dire...? (—)
Non pas. (—)
Vous étiez donc présent...? (—)
Oui, Monsieur. (—)
Et enfin que trouvâtes-vous? (—)
Une grande femme noire.... (—)
Je vois ce que c'est.... (—)
Une bonne vierge! ah bien oui.... (—)
Des yeux blancs? (—)
Romaine! c'est cela. (—)
Est-elle entière...? (—)
Oh! Monsieur, il ne lui manque rien (—)
Méchante! Quelle méchanceté...? (—)
Pas à moi précisément,... (—)
Et il a été blessé? (—)
Cassée net comme un échalas...! (—)

Der Gefahr der Undeutlichkeit wird in der Exposition, wo des Dichters Personen zusammen 19 mal selbständig das Wort ergreifen, durch vereinzelt eingestreute Anreden (monsieur) und den Einwurf des Erzählers « Ce mot avait excité ma curiosité » begegnet. Da Mérimée zur Einleitung seiner direkten Rede von einem beschränkten Wortschatz Gebrauch macht (dire überwiegt alle anderen Verben zusammengenommen, unter denen s'écrier, demander wiederum ge-

Digitized by Google

läufiger sind als répondre, ajouter, poursuivre (4 mal), interrompre (2 mal), observer (1 mal), avertir (1 mal), so trägt jede Ersparnis zur Monotonievermeidung bei. Einem Schema folgt die Weglassung nicht, denn es kommen auch Dialogabschnitte mit vollständigen Regiebemerkungen vor:

(194) En effet, poursuivit-*il*
Mais laissons....
.... et **je** lui dis: Halte-là
Comment! s'écria-t-*il*
Mais, répliquai-**je.**
Ah! qu'on voit bien.... s'écria *mon hôte*
.... **Je** baissai la tête en disant....
Ah! mon Dieu, s'écria *M. de Peyrehorade.*

Es ist klar, dass die Wiedergabe einer Unterhaltung zu dreien keine Beschränkung der Zusätze verträgt:

(199) Vous êtes bien esprits forts..., m'écriai-*je*
Mon Dieu! ne m'en parlez pas, me dit-**elle**
Vendredi! s'écria *son mari.*
Fi donc.... interrompit **sa femme**
Au moins, dit *M. de Peyrehorade.*

Wo die indirekte Rede ihre Bestimmung nicht in einer Unterbrechung der Gleichförmigkeit erfüllt, ist sie für Mérimée ein Werkzeug, um den Fluss der Haupthandlung zu beschleunigen. Wechselreden:

(212) *Je* lui dis ce que je savais....
Il ordonna qu'il fût arrêté.
(214) *M. Alphonse*.... lui demanda.... s'il savait
Le domestique répondit qu'il ne m'avait.... vu.
(198) Je fus présenté et
accueilli comme l'ami de la famille.

und Einzelheiten werden auf diese Weise verdichtet:

(181) M. de P. m'avait présenté à sa femme.
(186) m'ayant indiqué.... après m'avoir demandé plusieurs fois.... me souhaita une bonne nuit.
(196) comparant l'apprenti à Diomède.... il lui souhaita.

Digitized by Google

(204) M. de P. comparait cette séparation à l'enlèvement des Sabines.
(204) elle fit.... un sermon touchant.

Der Wille zur Kürze, den die Aeusserungen

(198) *Je ne parlerai pas* du dîner ni de la conversation qui s'ensuivit.
(209) Durant mon monologue que *j'abrège beaucoup*.

ausdrücklich bezeichnen, ist besonders offenbar, wenn ein Teil des Gesprochenen *wörtlich* angeführt, das Uebrige in einer Zusammenfassung *dem Sinne nach* dargeboten wird:

(214) ....l'Espagnol.... se défendit avec beaucoup de sang-froid et de présence d'esprit.... il ne nia pas.... je me rappelle qu'il ajouta: « Si j'avais cru que M. Alphonse eût voulu m'insulter.... ».

Zweimal *dagegen* lässt Mérimée — in Schilderungen des Katalanen und des Staatsanwalts, welche die Vénus betreffen, seinen Personen Zeit, ihre direkten Reden durch wörtliche Zitate aufzuschwellen (pp. 179, 213).

IV. Kapitel.

Eine Art Rahmenstellung. Fehlen der Klangdreiecke. Einfachheit der Gedankenfolge. Anteil reiner HS-Perioden. Lange Erzählungsstrecken werden ohne NS durchlaufen. Vorschläge zur Veranschaulichung der Periodenstruktur. Bilder aller vorkommenden HS-Perioden. Extreme der Periodenform A. Verfestigung des Zusammenhanges mehrteiliger HS-Perioden durch Subjektserweiterung, Subjektsverengerung. Subjektsgleichheit schweisst zusammen. Ueberwindung der Zäsur. Blickpunktsverschiebung in mehrteiligen Typen. Die grösste Zuchtlosigkeit Bindung der zusammengeordneten Sätze. Relativisches Anschlussverfahren herrsscht vor. Charakteristisches für diese Art der Bindung. Vielfältige Abstufung des inhaltlichen Verhältnisses von HS und NS. Konstanz der Begriffe sichert den Zusammenhalt der Periode. Konjunktionale Angliederung. Beziehungsreichtum. Nebensätze von geringer Selbständigkeit. Charakteristik der konjunktiven Hypotaxe. Kausale Gedankenverbindung und Verknüpfung in der Zeit tritt stärker hervor als die Gestaltung abstrakter logischer Abhängigkeit. Denken in Gegensätzen. Empfindliche Wiederholungen bekunden die Geschmacksdivergenz Flauberts und Mérimées. Nebensatzabhängigkeit bis zum dritten Grade. Schwerpunktslage in den gemischten Perioden. Graphische Darstellung der Struktur. Nur leicht überschaubare Bauformen werden zur Wiederholung zugelassen. Perseveranz der Periodenbildung. Psychologische Bewertung der Stellungsgesetze. Kettensätze. Nebensatzreihung. Ungewöhnlichkeiten reichen zu einer Sinntrübung nicht aus. Symmetrische Bauordnung schuf nur einzelne Typen. Allgemeine Uebergewichtigkeit der

Digitized by Google

HS-Gedanken. Eine unverkennbare Neigung. Rolle des Klangwesens. Gegen Klanghärten und Binnenreime im Satzinnern kommen die Klangverbesserungen Mérimées nicht an. Vokalkontrastreiche, vollklingende Satzschlüsse. Zerreissungen des Satzgewebes sind selten wie Verknotungen. Die stärksten Auflokkerungen.

Mérimée hat in der Vénus d'Ille die Gepflogenheit, das übergeordnete Verb, zumal wo Nebenumstände es begleiten, in die direkte Rede einzuschalten. Um *Unklarheiten vorzubeugen,* überbrückt er mittels einer Wiederholungsfigur (die z. B. *Klöpper-Schmidt* S. 288 ohne ein Wort der Erklärung bucht: « Die Wiederholung des ersten Wortes nach Parenthesen oder Zwischensätzen wurde Epanalepsis genannt. Diese Unterscheidungen der alten Rhetoriker haben wenig » [noch zuviel gesagt!] « praktischen Wert ».) grössere Einschnitte, wie sie die Mitführung

eines Nebensatzes: (177) *Vous savez,* dis-je au Catalan qui ne servait de guide depuis la veille, *vous savez* sans doute....

(178) *Gageons,* Monsieur, me dit mon guide, comme nous étions déjà dans la plaine, *gageons* un cigare.....

(186) *Vous sentez bien,* ajouta-t-il d'un air qu'il voulait rendre fin, *vous sentez bien* qu'...

Uebrigens erfüllt diese Wiederaufnahme zugleich die Funktion, den Schlechtklang zu verhüten, der der regulären Wendung: « d'un air *qu'il* voulait rendre fin, *qu'il* faut isoler » anhaften würde.

eines Partizips: (185) *Blessé par Vénus,* monsieur, dit M. de Peyrehorade riant d'un gros rire, *blessé par Vénus,* le maraud se plaint.

einer HS Parenthese:

(187) *Te voilà* donc, coquine! (Le terme catalan était plus énergique) *Te voilà!* disait-il.

hervorbringen kann. Wollte man daraus eine ideelle Regel ableiten, wäre zu berücksichtigen, dass immerhin ähnlichartige Fälle diese Klangdreiecke entbehren, ohne Rücksichtslosigkeiten einzuschliessen:

(187) Si j'avais mon ciseau à froid (*il paraît que c'était un apprenti serrurier*) je.... ferais.

Digitized by Google

(191) Un instant, collègue! *dit M. de Peyrehorade en m'arrêtant par le bras*, vous n'avez pas tout vu.

(198) Quel dommage, *me dis-je en quittant Puygarrig*, qu'une si aimable personne soit riche.

(215) S'il avait eu cette bague au doigt, *ajouta-t-il en se reprenant*, je l'aurais sans doute remarqué.

Diese Erscheinung deckt sich nicht mit dem, was *Leo Spitzer* (1918, S. 265) als « Rahmenstellung » im Romanischen becbachtet und als Kontaminationsbildung erkannt hat.

In höchstem Masse wird der Eindruck der Klarheit mitbestimmt durch Einfachheit der Gedankenfolge, durch Schlichtheit der Gedankenverbindung. In diesem Zusammenhang kann die Feststellung Interesse beanspruchen, dass von den 716 Perioden der Vénus auf

Hauptsatzperioden: 434 = 61%, auf
(frei von Unterordnung)
Gemischte Perioden: 282 = 39%
(aus HS und NS bestehend)

entfallen. Das Ueberwiegen der einfach gebauten Perioden bringt es mit sich, dass lange Erzählungsstrecken ohne Nebensätze durchlaufen werden. Ist es nicht verwunderlich, dass

4 reine HS Perioden: 15 mal (z. B. /202/ il ôta- l'honneur du pays 97 Wörter).
5 » » » : 7 »
6 » » » : 5 » (z. B. /194/ Il s'arrêta - peu de peine, 79 W. ib. Mais à cause - Halte-là monsieur, 71 W.)

aufeinanderfolgen, so verdient doch angemerkt zu werden, dass

7 Perioden: 2 mal p. 195 Regardez seulement - sein de la Vénus, 84 W. p. 203 Vous pourriez - mari de la statue, 57 W.
9 » : 1 » (210) Il était livide - affreuses angoisses 122 W.
11 » : 1 » (191-2) Vous connaissez l'amant - il m'aidait à monter, 137 W.
12 » : 1 » (183) Ainsi point de fête surprise pour demain 128 W.
13 » : 2 » (199-200) Fi donc, Peyrehorade, - ensuite un déjeuner, 126 W.

Digitized by Google

(200-201) Et moi fatigué - Il était passionné, 136 W.

21 Perioden: 1 mal (207) Vous avez trop bu - m'entendez-vous 158 W.

keine Nebensatzunterbrechung erfahren. Um sich über die Struktur der Perioden schnell verständigen zu können, ist es ratsam, Abkürzungen einzuführen. Und zwar liegt es nahe, Beiordnung durch Nebeneinanderstellen, anfügende Unterordnung durch vertikale Anordnung, Einschaltung durch Zwischenstellung, Vorausschickung durch Voranstellung passend gewählter Buchstaben (etwa A, B, C.... für HS; a, b....,α, β..., **a**, **b**, für NS verschiedenen Grades) zu veranschaulichen — eine von Lehmann[1] geübte Darstellungsart, welche hinsichtlich ihrer praktischen Benutzbarkeit die neueren Methoden *F. Kerns* (Dtsch. Satzlehre[2], Bln. 1888) und *R. M. Meyers* (Dtsch. Stilistik Mchn. 1913, S. 75/6) übertrifft. Darnach verteilen sich die HS Perioden auf folgende Rubriken:

Tab. 23.

1)	A	250 mal
2)	A B	132 »
3)	A (B) A	17 »
4)	A B C	26 »
5)	A B (C) B	2 »
6)	A B C D	5 »
7)	A (B) A C D E	1 »

Der stilistische Wert dieser Periodenformen lässt sich nur durch Vergleichen abschätzen. Nach dem, was im ersten Teil dieser Arbeit gesagt worden ist über den Bau der Teilsätze, braucht nur daran erinnert zu werden, wie sehr die Verschiedenartigkeit der Amplifizierungsmittel und der Längenbehandlung

[1] Dessen Periodenbilder infolge abweichender Satzbegrenzung ein den meinen nicht ohne weiteres vergleichbares Aussehen haben. Fälle wie « M. de P. allait et venait autour de moi » (200) rechnet Lehmann als AB: stellt sie also auf eine Stufe mit « Sour est le nom phénicien de Tyr; je n'ai pas besoin de vous en rappeler le sens » (194), während ich hier zwischen HS mit Verbdoublette und zweiteiliger HS-Periode mit Subjektswechsel scheide.

Digitized by Google

TAB. 24.

Extreme der Periodenform A sind:

(180) Méchante! (1 W.!).
(186) Avant de me déshabiller, j'en ouvris une pour respirer l'air frais de la nuit, délicieux après un long souper (21 W.).
(201) Il était passionné (3 W.).
(188) Auprès de mon lit étaient, d'un côté, M. de P., en robe de chambre; de l'autre, un domestique envoyé par sa femme, une tasse de chocolat à la main (31 W.).

eintönige Wirkungen des frequenten Typs A fernhält. — Die Vertreter der Periodenform A B stehen an Mannigfaltigkeit nicht dahinter zurück. Die Verbundenheit der Teilsätze zeigt wechselnden Charakter. Sobald A und B verschiedenen Vorstellungskreisen entstammen, entstehen gegensatzhaltige Perioden mit scharfer Cäsur wie

(190) *Il* y a dans son expression quelque chose de féroce, et pourtant *je* n'ai jamais vu rien de si beau, 21 W.
(196) *La cloche* du déjeuner interrompit cet entretien classique, et, de même que la veille, *je* fus obligé de manger comme quatre, 21 W.

Aeusseres Kennzeichen dieser zahlreichen Gruppe ist die Variation der Satzbestandteile. Nur konjunktionale Bindung ist eben die oberflächlichste. In etwa 40 Fällen jedoch nähert Mérimée die beiden Teilsätze einander an. Leichte Anschliessung findet statt, wenn das Subjekt des einen Satzes im anderen als Objekt wiederkehrt, oder wenn das Subjekt des einen und das Objekt des anderen Satzes ein kontradiktorisches Gegensatzpaar bilden, oder wenn ein Possessivpronomen Verknüpfungsdienste leistet:

TAB. 25.

Fälle leichter Anschliessung (Typ AB).

(195) Vénus était irritée contre *lui: il* l'apaisa en lui consacrant (15 W.).
(199) Mais *Peyrehorade* l'a voulu, et il a fallu *lui* céder (11 W.).

Digitized by Google

(205) *Vous* sentez-vous indisposé? *lui* demandai-je (7 W.).
(210) Je courus *à la chambre* nuptiale: *elle* était pleine de monde (11 W.).
(210) Je.... soulevai le corps...; il était déjà raide (19 W.).
(216) ....le premier soin de madame de P. fut de la faire fondre.... sous cette nouvelle forme *elle* sert à l'église d'Ille (32 W.).
(206) il y a deux Vénus sous mon toit. *L'une* je l'ai trouvée.... *l'autre*.... vient de nous partager (22 W.).
(206) Le *maraud* prend la catalane, et *sa* part est la meilleure (11 W.).

Die Verfestigung des Zusammenhanges hat einen höheren Grad, wenn die Subjekte zwar nicht genau übereinstimmen, aber das Subjekt des einen Satzes das andere überdeckt. Es kann vorliegen:

Subjektserweiterung: (183) Samedi.... *je* suis libre, et *nous* nous mettons en course (14 W.).
(*je* ist in *nous* mit enthalten).
(202) La *voix* de M. de P. troubla le triomphe; mon *hôte*.... le fut bien plus..... (44 W.).

Subjektsverengerung: (187) *Ils* s'arrêtèrent pour regarder...; un d'eux l'apostropha.... (16 W.).
(*un* ist in *Ils* enthalten).
(208) Le *temps* avait changé, la *pluie* commençait à tomber.... (15 W.).

29 mal schweisst *Subjektsgleichheit* die Hälften der HS-Perioden zusammen:

TAB. 26.

Gebundenheit des Typs A B.

(178) *Je* vais être un trouble-fête, me dis-*je* (8 W.).
(179) Je m'en vais à monsieur, et je lui dis (10 W.).
(180) *Elle* a l'air méchante.... et *elle* l'est aussi (10 W.).
(181) *Il* parlait.... *il* n'était jamais deux minutes en repos (29 W.).
(183) Mais *vous* êtes un homme grave et *vous* ne regardez plus (13 W.).
(189) Je m'attendais à.... je voyais un chef-d'oeuvre (18 W.).

usw.

Digitized by Google

Es ist hier also wie in dem Typ A (B) A.

(207) Le misérable, pensai-je, est complètement ivre (7 W.).
(208) Quelle odieuse chose, me dis-je, qu'un mariage de convenance (11 W.).

die Neigung unverkennbar, den Einschnitt in der Mitte der zweiteiligen HS-Periode zu überwinden. — Hält man sich bewusst, dass zusammengesetzte Perioden mit mehr als zwei verschiedenen Subjekten schon einer sehr unzentrierten Sprechweise angehören, so mag man es natürlich finden, dass Mérimée, auch wo er den Radius einer oder der anderen HS-Periode weiter spannt, um eine Verzahnung ihrer Teilinhalte offensichtlich bemüht bleibt.

TAB. 27.

Vertreter des Typs A B C

nach abnehmender Blickpunktverschiebung geordnet.

1) Drei verschiedene Subjekte : (204) *Nous* partîmes..., et *chacun* s'evertua.... mais *ce* fut en vain
(Subj. B *chacun* in A *nous* enthalten)
(208) un *maire* revêt....
un *curé* une étole et
la plus honnête *fille*.... livrée
(A und B durch Prädikatsgleichheit verbunden)

2) A und C sind subjektsgleich : (196) *Vous* vous connaissez en.... poursuivit M. Alphonse comment trouvez-*vous*.
(202) *Il* ôta.... sa *bague* je m'approchai pour *la*.... *il* lui passa la *bague*
(Ausserden A, B, C durch Objektsgleichheit zusammengebunden !)

Digitized by Google

3) A und B sind subjektsgleich : (202) *Il* regardait puis *il* dit tout bas : Me lo pagaras

4) B und C sind subjektsgleich : (193) Turbulenta, ce n'est point.... ajoutai-*je* car *je* n'étais pas....

5) B und C meinen *ein* Subjekt, das auch in A enthalten ist : (202) Nous ferons.... dit-*il*..., mais *je* vous rendrai

6) A, B, C sind subjektsgleich: (194) *Je* me gardai bien ...*je* voulus faire et *je* lui dis
(198) *Nous* devions dîner *nous* montâmes... et et *nous* nous rendîmes

Die grösste Zuchtlosigkeit (Typ A (B) A C D E)
(194) En effet Turbulenta est pur phénicien, poursuivit-il
Tur, prononcez Tour...
Tour et Sour, même mot
n'est-ce pas?
begeht Mérimée im Interesse der Personencharakteristik.

Wie aus folgender Uebersicht hervorgeht

TAB. 28.

Zur Einleitung der NS dienen

Relativpronomen (qui que dont lequel où comment)	191 mal
Konjunktionen, mit que gebildet	144 »
andere Konjunktionen (si, quand etc.)	57 »

herrscht in den übrigen 282 gemischten Perioden das *relativische Anschlussverfahren* vor. Charakteristisch für diese Art der Bindung ist,

Digitized by Google

dass sie Haupt- und Nebensatzvorstellung stärker zusammenzwingt, als eine Konjunktion es vermag. Die leichte Umformungsmöglichkeit relativischer Nebensätze ist Beweis dafür, dass sie die Rolle entwikketer Glieder des übergeordneten Satzes inne haben. Sie teilen mit den Attributen die Eigenschaft, einem Bestandteil des regierenden Satzes direkt unterstellt zu sein. Auf dieser Einordnung beruht ihre klare Wirkung. Mérimée lässt es sich nicht entgehen, das inhaltliche Verhältnis des HS zum NS vielfältig abzustufen.

I. Am engsten ist die Verschränkung der zusammengeordneten Sätze, wenn der Subjektsbegriff gemeinsam ist.

A. Das Fügewort selbst ist Subjekt (31 mal).

La personne qui était dans le lit.... se leva (213).

B. Das Fügewort selbst steht im Gen., Dat., oder Akk.; der Abstand der Subjekte wird bei Vorausstellung des HS um ein oder zwei Wortlängen vergrössert (32 mal).

je comptais sur lui pour visiter les environs d'Ille que *je* savais riches (178).

la future est en deuil d'une tante dont elle hérite (183).

je distinguais les maisons de la ville vers laquelle je (177).

je m'accrochai... au cou de la Vénus, avec laquelle je (192).

je ne parlerai.... de la conversation à laquelle je pris part (198).

En revenant.... à qui je croyais convenable.... m'écriai-je (198/9).

II. Weniger schwer ist die Anschliessung, wenn

A. das Subj. des HS als Obj. des NS fungiert (15 mal).

Ce mariage dont on me parlait.... dérangeait (178).

la description que mon guide m'en a faite n'a servi qu'à (183).

le premier objet sur lequel je portai la vue fut (186).

l'hôtelier chez qui cet homme était logé assura (214).

B. ein Obj. des HS Subjektsstelle im NS vertritt (58 mal).

dis-je *au Catalan qui* me servait (177).

déraciner *un olivier* qui était gelé (178/9).

semblait la main *d'un mort qui* (179).

III. Die Lockerung des Zusammenhanges schreitet fort, wenn die Subjekte ihre Beziehung zu einem Bestandteil des anderen Satzes ganz aufgeben. Der NS erhält dadurch einen Zuwachs an Eigenbegriffen und wird selbständiger.

A. Akk. Obj. des HS = Akk. Obj. des NS (38 mal).

Digitized by Google

goûté à tout ce qu'on offrait (181).
sur les excursions que j'aurais à faire (183).
Je crois deviner la surprise que vous préparez (183). usw.
B. Gen. = Gen. (5 mal).
des plaisanteries *dont* le marié (204).
de ceux *dont* parlent (206).
D'un assassinat *dont* les auteurs (211).
C. Dat. = Dat. (1 mal).
à madame de P., *à* qui je croyais convenable.... (198).
D. Ortsbest. = Ortsbest. (5 mal).
dans ma chambre où (186).
dans l'écurie où (196).
à Ille.... où (200).

Das bestimmte Zurücktreten dieser III. Gruppe bedeutet, dass Mérimée, zumal Fälle doppelter Anknüpfung in den beiden ersten Gruppen häufig sind (s. vor allem die Beispiele I B), dass Mérimée bewusst oder instinktsicher auf festen Periodenzusammenhalt hinstrebt. Denn im ganzen findet in 136 von 185 = 74 % Fällen eine Subjektsbeziehung zwischen Relativsatz und Obersatz statt.

In 165 von 716 (= 23%) Perioden macht Mérimée von *konjunktionaler Angliederung* Gebrauch. Erstem Hinsehen erscheint ein gewisser Beziehungsreichtum. Denn es kommen vor:

Tab. 29.

que « dass »	106 mal	comme (vergl)	9 mal
si « wenn »	35 »	que (vergl)	3 »
puisque	1 »	comme si	1 »
lorsque	14 »	si que	4 »
quand	12 »	en sorte que	1 »
pendant que	2 »	tellement que	1 »
depuis que	2 »	sans que	2 »
comme (temp.)	1 »	à mesure que	1 »
bien que	5 »		
quoique	1 »		
quoi que	1 »		

Einem Teil dieser Konjunktionen liegen aber ähnliche Denkakte

Digitized by Google

zugrunde. Fasst man auch die bedeutungsverwandten zusammen, so bleibt die Tatsache, dass die reinen que — Sätze — meist Subjekt- oder Objektsätze, welche in der Rolle erweiterter Satzglieder von geringster Selbständigkeit sind — weitaus dominieren. Unter den übrigen Praktiken, einen Nebensatzinhalt auf einen übergeordneten Satz zu beziehen (nicht an einen einzelnen Begriff desselben anzulehnen, wie es die relative Hypotaxe tut), tritt die kausale Gedankenverbindung — ausgedrückt durch si, puisque — und die Verknüpfung in der Zeit (durch lorsque, quand, pendant que, depuis que, comme) stärker hervor als die Gestaltung abstrakterer logischer Abhängigkeit. Immerhin färbt das Denken in Gegensätzen (bien que, comme vergl. usw.) die Hypotaxe 20 mal. Zweckhaftes (afin que) wird überhaupt nicht ausgedrückt. Es würde gewagt sein, nunmehr auf den Denktyp schliessen zu wollen, dem Mérimée angehört haben mag. Eine solche Frage darf nur in Ansehung des *gesamten* Wortgebrauchs, über den fast alle Vorarbeiten fehlen — da Schinz einzig Präfixbildungen behandelt — entschieden werden. Wahrscheinlich würde sich auch dann ergeben, dass dem Verfasser der Vénus d'Ille die Verknüpfung in der Zeit für seine Stilabsichten die günstigste gewesen ist: denn eine Durchmusterung der halben Novelle etwa (bis p. 199 u. Le chocolat pris) liefert über 100 Zeitangaben in adverbialer oder substantivischer Form:

TAB. 30.

Zeitangaben.

alors	2 mal	tous les quarts d'heure	1 mal
avant	6 »	il y avait une heure	1 »
après	2 »	soir	3 »
aussitôt	1 »	soirée	1 »
autrefois	1 »	demain	8 »
bientôt	4 »	après-demain	2 »
cependant	1 »	lendemain	1 »
déjà	3 »	vendredi	4 »
depuis	4 »	samedi	1 »
encore	6 »	jour de mardi	1 »
enfin	3 »	ce jour-là	1 »
jamais	8 »	un tel jour	1 »

Digitized by Google

maintenant	1 mal	autre jour	1 mal
or	1 »	jour	2 »
plus tard	2 »	aujourd'hui	1 »
plutot	1 »	dix-huit ans	1 »
plus tôt	1 »	il y a deux ans	1 »
toujours	8 »	vingt-six ans	1 »
en un instant	1 »	quarante ans	1 »
au même instant	1 »	l'année dernière	1 »
un instant	1 »	il était temps	1 »
en ce moment	1 »	le temps	2 »
quelques minutes	1 »	du temps de	3 »
en cinq minutes	1 »	du meilleur temps	1 »
à l'heure qu'il est	1 »	en tout temps	1 »
une demi-heure	1 »	moyen âge	1 »
à dix heures	1 »	à notre âge	1 »

Andererseits wird das Denken in Gegensätzen, welches die Klarheit des Ganzen so erhöht, auf 23 Seiten durch mais: 28 mal
(p. 180, 183 je 3 mal)
pourtant : 6 mal
contrastait : 1 mal

wie durch unvollständige Vergleiche und einige antithetische Wendungen (l'un-l'autre), durch die «ein symmetrischer Zug in die Sprache» hineinkommt (*Spitzer* 1924, S. 177), belegt. Vermutlich würde sich auch nach der Zählung aller ici, y, là, devant, de près, pardessus, partout, à côté de, dans l'intérieur, au milieu de usw. herausstellen, dass die räumliche Anschliessung, welche in wenigen nebensatzeinleitenden où, vers, dans vertreten ist, an Beliebtheit kaum hinter der zeitlichen Abhängigkeit zurücksteht. Da ich bezweifle, dass die Probleme, welche diese Seite des Mérimée'schen Satzbaus bietet, überhaupt von einer Novelle aus ihrer schwierigen Lösung entgegengebracht werden können, gehe ich hier nicht weiter darauf ein. Was die Verteilung der Konjunktionen anbetrifft, so wird demjenigen, der ein empfindliches Ohr für Wiederholungen hat, auffallen, dass.

Digitized by Google

TAB. 31.

Wiederholungen.

si « wenn »	p. 191	: 3 mal in 5 aufeinanderfolgenden Perioden
	p. 177	: 2 » » 1 Periode [vorkommt
	p. 199	: 2 » » 1 »
	p. 183	: 2 » auf einer Seite
	p. 187	: 2 » » » » (dazu 1 mal *si* que)
quand	p. 204	: 3 » (2 mal in aufeinanderfolgenden Perioden)
	p. 180	: 2 » in drei » » »
lorsque	p. 209	: 3 » auf einer Seite
	p. 212	: 3 » » » »
comme	p. 188	: 2 » in 4 aufeinanderfolgenden Perioden
que (teils conj.	p. 214	: 4 » » 1 Periode
	p. 215	: 4 » » 1 »
teils rel.)	p. 205	: 4 » » 1 » (darunter qu'elle, qu'elles)
vgl. ebenfalls qui	p. 185	: 4 »
	p. 179	: 5 »
	p. 180	: 6 »

Ich erinnere daran, dass ich u. a. S. 167, 172 f., 175 f. Gelegenheit hatte, durch den Nachweis zahlreicher Wiederholungen die Geschmacksdivergenz, welche Mérimée und Flaubert trennt, aufzudecken. Denn *Flaubert* hasste und verfolgte in seinen Werken alle Gleich- und Aehnlichklänge; dafür ein paar ausdrückliche Selbstzeugnisse. Corresp. t. II p. 295 « Que de répétitions de mots je viens de surprendre, que de.... « mais ».... »; ib. p. 348 « ... l'ensemble manque, les répétitions abondent »; t. III p. 78 « La première lecture de mon oeuvre imprimée m'a été.... extrêmement désagréable. Je n'y ai remarqué que.... trois ou quatre répétitions de mots qui m'ont choqué, et une page où les (p. 79) « qui » abondent....; t. IV p. 245 «.... et moi très satisfait quand j'ai écrit une page (246) sans assonances ni répétitions ». Es ist anzunehmen, dass Flaubert sich von den Sprachgewohnheiten Mérimées abgestossen fühlte. Zur Beantwortung der Frage, ob Mérimées Ungeschick oder Nichtkönnen seine Wiederholungen durch-

Digitized by Google

gelassen oder ob Stilabsicht sie hervorgebracht hat, genügt das bisherige Material noch nicht. Auf jeden Fall hält *Albalat* sie für einen Stilschaden. Art. p. 105 « Mettre trop de mots est un défaut grave, mais *répéter* maladroitement les mêmes mots, c'est affaiblir son style d'une autre façon. On doit là-dessus être impitoyable. Rien ne décèle tant la pauvreté d'imagination et ne *lasse* plus vite *le lecteur*. Apportez-y une extrême attention, car il est facile de laisser passer sans la voir une expression déjà mise ou trop rapprochée.... (106) si vous trouvez un mot... employé quelques lignes plus haut, proscrivez-le. Certains auteurs, comme Chateaubriand et Flaubert, ont pourchassé les répétitions jusqu'à *ne pas les tolérer dans la même page*. La limite de cette exigence est affaire de goût, mais il vaut mieux pécher par sévérité. C'est un point important en style. Les bons ouvriers de prose se reconnaissent là ». — Wie schon gesagt, ist die Hauptsatznähe der vielen mit que angeschlossenen Subjekt- oder Objektsätze an sich grösser als die Entfernung der anderen konjunktiven Nebensätze, welche sich nur im Rahmen der Subjektsgestaltung veränderlich halten lässt. Die auf HS- Perioden (S. 206f.) und auf relative Fügungen (S. 210f.) angewandte Betrachtungsweise liefert bei der konjunktiven Anschliessung das Ergebnis, dass

neben 93 Fällen der Subjektsangleichung, z. B.:

TAB. 32.

Subj. = Subj.
(180) quand *j'*ai vu cela,*j'*étais furieux.
Subj. HS = Obj. NS.
(208) J'allais.... lorsque une réflexion m'arrêta.
Obj. HS = Subj. NS.
(204) que l'usage *leur* défend quand *elles* sont.
Subj. HS. = Attribut NS.
(203) *Mlle de P.* reçut l'anneau.... que *son* fiancé.

TAB. 33.

sich 109 Fälle (= 54 %) leichtester Verbindung behaupten.
(177) bien que *le soleil.... je* distinguais.

Digitized by Google

(177) s'*il* ne faisait pas si noir, *je*.
(181) Bien que *le souper....*, *elle* courut.
(187) *Il* faut que *je* souhaite.
(192) *M. de P.* répétait chaque mot à mesure que *je* le prononçais (Obj. = Obj.)
(216) Depuis que *cette cloche* sonne...., *les vignes* ont gelé deux fois.

Mérimée bevorzugt klare Satzverhältnisse . Denn er benutzt die Mittel der relativen und konjunktionalen Anschliessung vor allem, um Abhängigkeit des ersten Grades zu gestalten.

TAB. 34.

Komposition der gemischten Perioden.

In der Vénus d'Ille stehen Perioden, welche
1 NS (der nur vom ersten Grade sein kann)
enthalten: 198 mal (70 %)
2 NS . . . . . + 62 » (22 %)
nämlich: 2 NS ersten Grades 39 mal
1 NS ersten + 1 NS zweiten Gr. 23 »

3 NS . . . . . 19 » (7 %)
nämlich: 3 NS ersten Grades 3 mal
2 NS » » + 1 NS zw. Gr. 12 »
1 NS » » + 2 NS » » 1 »
1 NS » » + 1 NS » »
+ 1 NS dritten Grades 3 »

4 NS . . . . . 3 » (1 %)
Nämlich: 3 NS erst. Gr. + 1 NS zweit. Gr. 1 mal
2 NS » » + 1 NS » »
+ 1 NS dritt. Gr. 1 »
1 NS erst. Gr. + 1 NS zweit. Gr.
+ 2 NS dritt. Gr. 1 »

Es ist zwar in der Natur der Sprache begründet, dass mit wachsenden Unterordnungsgraden die Häufigkeit des Vorkommens abnimmt; spä-

Digitized by Google

teren Untersuchungen muss jedoch vorbehalten bleiben zu zeigen, dass dieser Abfall bei Mérimée besondere Steilheit hat.- Auffassungsschwierigkeiten können bei Perioden, die nur einen NS ersten Grades enthalten, nicht entstehen. Durchaus am zahlreichsten ist der Typ vertreten, welcher aus Gleichgewichtsgründen diesem NS auch nur einen HS gegenüberstellt. Man entnehme das übrige der folgenden

TAB. 35.

Struktur der gemischten Perioden.

Es treten zusammen:	1 HS, 1 NS	:	118 mal
	2 HS, 1 NS	:	56 »
	3 HS, 1 NS	:	15 »
	4 HS, 1 NS	:	7 »
	5 HS, 1 NS	:	1 »
	6 HS, 1 NS	:	1 »

Der psychologische Eindruck einer Periode ist verschieden je nach dem befolgten Stellungsgesetz. Mérimées Eigenart kommt in der Nachfolge der Nebensätze, des Nebensächlichen zum Ausdruck. Mérimée liebt den starken Periodeneinsatz, die Schwerpunktlage am Periodenanfang so sehr, dass er nur 17 von 282 Perioden mit NS beginnen lässt. Im einzelnen liefert die graphische Methode (s. S. 205) folgende Bilder (ich setze die in Tab. 23 begonnene Numerierung fort):

TAB. 36.

8)	A	Dieu sait quand cela a été (197)	100 mal
	a	Le marié tourna.... la tête d'un air qui fit rire (205)	
9)	A(a)A	Ce mariage, dont on me parlait...., dérangeait (178)	13 »
10)	a:A	Si tu étais à moi, je te casserais le cou (187)	5 »
11)	A B	Après ce mot.... il me sembla qu'il y avait....;	9 »
	a	mais Turbul était (192)	
12)	A B	J'étais fatigué et je ne pouvais.... cacher.... les	29 »
	a	bâillements qui (185)	

Digitized by Google

13)	Aa:B	Pécaire! quand j'ai vu cela, moi, j'étais furieux (180)	1	mal
14)	A(a)AB	Puis, un grand soupir qu'il fit m'envoya.... toute émotion disparut (207)	3	»
15)	A(B)A a	Je serais un.... sot, me dis-je d'aller vérifier ce que m'a dit.... (208)	3	»
16)	a:A(B)A	Bien que le souper fût, elle courut je ne sais combien (181)	1	»
17)	AB(a)B	Qu'est-ce donc, mes amis? le vin que j'ai bu me fait-il.... (205)	7	»
18)	A a(B)a	L'attitude de cette statue rappelait celle du Joueur.... qu'on désigne, je ne sais.... pourquoi, sous le nom.... (189)	3	»
19)	ABC a	Ah! qu'on voit bien que vous avez fait... s'écria mon hôte (195)	7	»
20)	ABC a	Ce qui veut dire?... me demanda mon hôte..., car il pensait.... que (192)	2	»
21)	ABa: C	Ma femme, vois-tu, dit M. de P., si Vénus m'avait cassé.... je (184-5)	1	»
22)	a: ABC	Quoi qu'il en soit, il est impossible de voir quelque chose de.... rien de plus suave que, rien de plus élégant que (189)	1	»
23)	ABC a	Mais je ne sais ce que j'ai.... je suis ensorcelé! le diable m'emporte! (206)	2	»
24)	Aa: B(C)B	Ma foi, si cela eût été nécessaire, il aurait, je crois, fait ajourner le mariage (201)	1	»
25)	A(B)AC a	Elle dit, et m'a répété vingt fois, pauvre femme!... elle dit qu'elle a reconnu.... devinez-vous? (213)	1	»
26)	ABCD a	Ah! il vous a parlé.... c'est ainsi qu'ils appellent.... mais je ne veux.... (183)	2	»
27)	ABCD a	Voilà trois fois que je monte; je me suis approché: personne, nul signe de vie (188)	1	»
28)	ABCa: D	Mon Dieu! ne m'en parlez pas, dit-elle, si cela n'avait dépendu que de moi, certes on eût.... (199)	1	»

Digitized by Google

29)	ABCD a	Vous êtes antiquaire..., ajouta le marié..., vous connaissez.... il y a peut-être.... quelque diablerie, que je ne connais (208)	1 mal
30)	AB(a)BCD	Puis elle fit un mouvement.... ou bien la personne qui était dans le lit en fit un, et elle sentit, ce sont ses expressions (213)	1 »
31)	A(B, C)AD a	Les derniers couplets ayant été chantés..., et ils étaient fort lestes, je dois le dire, on passa dans le salon pour jouir du départ de la mariée qui.... car il était.... (206)	1 »
32)	ABCDE a	Elle avait le haut du corps nu, comme les anciens représentaient..., la main droite était tournée, la paume en dedans, le pouce et.... étendus, les deux autres (doigts).... ployés (188-9)	1 »
33)	ABCD; E(F)E a	Humph! dit M. de P., oui, c'est un sens admissible; mais, ne vous en déplaise, je préfère la traduction que je développerai (191)	1 »

Noch wechselvollere Bilder bieten die Perioden, welche 2 HS enthalten. Es kommen dabei folgende Zusammenstellungen vor:

Tab. 37.

1 HS, 2 NS	ersten Grades			: 16 mal
2 HS, 2 NS	»	»		: 15 »
3 HS, 2 NS	»	»		: 8 »
1 HS, 1 NS	»	1 NS	zweiten Grades	: 17 »
2 HS, 1 NS	»	1 NS	» »	: 6 »

Für eine Beurteilung von Mérimées Symmetrie- und Schwereempfinden ist es wesentlich, dass in 33 von 62 Fällen nur *ein* HS *zwei* Nebensätzen die Wage hält. Die wohlgefälligeren Wirkungen einer gleichmässigeren Verteilung scheint Mérimée nicht gesucht zu haben. Ich gebe für jeden vorkommenden Typ einen Beleg wieder:

Digitized by Google

TAB. 38.

34)	A a, b	Il faut que vous appreniez.... et que vous rendiez (182)	5 mal
35)	A(b)A a	A l'heure qu'il est, quand on a fait, la grande affaire c'est (178)	1 »
36)	A(a)A(b)A	En face était le Canigou.... qui me parut..., éclairé qu'il était par une lune resplendissante (186)	1 »
37)	A(a)A b	L'escalier, dont les marches.... étaient en bois, aboutissait au milieu d'un corridor, sur lequel donnaient.... (185-6)	8 »
38)	a : A b	Si la grosse joie.... m'avait choqué, je le fus bien davantage des.... plaisanteries dont le marié et la mariée furent l'objet (204)	1 »
39)	A B a b	C'est à Puygarrig que ça se fera ; car c'est mademoiselle de P. que monsieur le fils épouse (177)	3 »
40)	Aa : B b	Je descendais.... et, bien que le soleil fût.... couché, je distinguais.... la petite ville.... vers laquelle je.... (177)	1 »
41)	A(B) A a b	Vous savez, dis-je au Catalan qui.... vous savez sans doute où demeure M. de P. (177)	2 »
42)	A(a)AB b	A la distance oú j'étais, il m'était difficile de.... je ne pouvais juger que de sa hauteur, qui.... parut (187)	2 »
43)	A(a)A ; B(b)B	Le déjeuner terminé quand..., il était quatre heures; les hommes allèrent se promener dans le parc, qui était..., ou regardèrent danser (204)	1 »
44)	A(B)A ab	Elle était couchée, dit-elle, depuis quelques heures, lorsque la porte.... s'ouvrit, et quelqu'un entra (212)	1 »
45)	AB a, b	Quel dommage, me dis-je..., qu' une si aimable personne soit riche, et que sa dot la fasse rechercher.... (198)	2 »

Digitized by Google

46)	A(a)[B]A(b)A	Maintenant que vous avez.... admiré..., dit mon hôte, ouvrons, s' il vous plaît, une conférence (190)	1 mal
47)	A B(b)B a	A grand renfort de bésicles j'épelai ce qui suit, et.... M. de P. répétait chaque mot à mesure que je le prononçais, approuvant (192)	1 »
48)	A(a)AB(b)	....Demain, si vous voulez, ... nous.... ferons...., nous sacrifierons..., et si je savais.... (199)	1 »
49)	a : AB ; b : C	Si je le sais ! s'écria-t-il, je connais sa maison..., et s' il ne faisait pas si noir, je.... montrerais (177)	1 »
50)	ABC a b	J'amassais un tuileau pour la caler, quand patatras ! la voilà qui tombe.... (180)	1 »
51)	a : (AB)C b	Si le modèle a jamais existé, dis-je..., et je doute que le ciel ait.... produit..., que je plains...! (190)	1 »
52)	AB(a)BC b	Cette Vénus était...; et ce mot de B., que je..., prouve.... c'est que Boulternère.... a été (193-4)	1 »
53)	A(B)A.... C a b	Cette petite bague-là, ajouta-t-il en regardant.... l'anneau qu' il portait.... c'est une femme à Paris qui.... (197)	1 »
54)	A BC a b	Je souffrais pour la mariée de la.... joie qui éclatait..., pourtant elle faisait meilleure contenance que je ne l'aurais espéré, et son embarras n'était.... (203)	1 »
55)	A[B]AC(a)C b	Cette fois, je l'avouerai, je ne pus contempler.... et la tête toute pleine des scènes dont je venais d'être le témoin, il me sembla voir une divinité.... applaudissant au malheur qui.... (212)	1 »
56)	a(A) : BC b	S' il avait eu cette bague..., ajouta-t-il, je l'aurais remarqué, car je croyais qu' il l'avait donnée à (215)	1 »
57)	A a α	Savez-vous que ma femme voulait que je fondisse (184)	15 »

Digitized by Google

58)	α : A a	S' il eût repoussé une invasion, je doute qu' il eût reçu.... (202)	1 mal
59)	a : A α	Si j'avais cru que M. Alphonse eût voulu, je lui aurais donné.... (214)	1 »
60)	A a α[B]α	Elle était placée à l'angle d' une haie.... qui séparait un.... jardin d' un carré.... qui, je l'appris plus tard, était.... (186)	1 »
61)	AB a α	En un instant la table fut encombrée de..., et je serais.... mort.... si j'avais goûté.... à tout ce qu'on.... offrait.... (181)	3 »
62)	AB a α	Je pense qu' il a servi à fixer quelque chose, un bracelet..., que ce Myron était un amant (195)	1 »
63)	A[B]A a α	Mais, ajoute M. de P., il semble qu' un mauvais sort poursuive ceux qui possèdent ce bronze (216)	1 »

Die Zahl der Möglichkeiten, eine Periode aus Hauptsätzen und mehr als zwei Nebensätzen beliebigen Grades zusammenzubauen, ist noch um vieles grösser; da Mérimée seine Perioden nur selten mit drei oder vier, niemals mit mehr Nebensätzen belastet, so kommt seiner Typenwahl hier besondere Bedeutung zu.

TAB. 39.

Mérimée vereinigt

1 HS,	3 NS	ersten	Grades						1 mal
2 HS,	3 NS	»	»						1 »
3 HS,	3 NS	»	»						1 »
1 HS,	2 NS	»	1 NS	zweiten	Grades				6 »
2 HS,	2 NS	»	1 NS	»	»				6 »
1 HS,	1 NS	»	2 NS	»	»				1 »
1 HS,	1 NS	»	1 NS	»	1 NS	dritten	Grades		1 »
2 HS,	1 NS	»	1 NS	»	1 NS	»	»		1 »
3 HS,	1 NS	»	1 NS	»	1 NS	»	»		1 »
3 HS,	3 NS	»	1 NS	»	Grades				1 »
2 HS,	2 NS	»	1 NS	»	1 NS	dritten	Grades		1 »
1 HS,	1 NS	»	2 NS	»	1 NS	»	»		1 »

Digitized by Google

Also in 9 von 22 Fällen werden drei Nebensätze, in einem Fall sogar vier Nebensätze von einem einzigen HS getragen! Es werden folgende Periodenbilder erzeugt:

TAB. 40.

64)	A(a, b)A(c)A	Mon hôte.... s'étant assuré que le sucrier était plein, les flacons.... dûment placés.... après m'avoir demandé si rien ne me manquait, me souhaita une bonne nuit (186)	1 mal
65)	a[A] : B b c	Si j'avais mon ciseau.... (il paraît que c'était un apprenti....) je lui ferais.... sauter..., comme je tirerais (187)	1 »
66)	AB(a)B C bc	Puis vinrent des fermiers; et pendant qu' il leur donnait audience, son fils me mena voir une calèche qu' il avait achetée à..., et que j'admirai, cela va sans dire (196)	1 »
67)	A(a)A(b)A α	Mais si c'est de votre statue qu' il s'agit, la description que mon guide m'en a faite n'a servi qu'à exciter.... (183)	1 »
68)	a : A α b	S' il voulait bien me donner ses.... conseils sur les excursions que j'aurais à faire, je pourrais, sans qu' il prît la peine (183)	1 »
69)	a : A b α	Ce qui me frappait surtout, c'était l'exquise vérité des formes, en sorte qu'on aurait pu..., si la nature (189)	1 »
70)	A a, b α	Il est naturel qu' un amoureux voie Vénus en rêve, qu' il s' imagine qu'elle lui commande de donner.... (195)	1 »
71)	A(a)A b α	Enfin l' hôtelier chez qui cet homme était logé assura qu' il avait passé la nuit à frotter.... un de ses mulets qui était malade (214)	2 »
72)	A[B]A a b α	Gageons, Monsieur, me dit mon guide, comme nous étions déjà dans la plaine, gageons un cigare que je devine ce que.... vous allez faire (178)	1 »

Digitized by Google

73) A B C'était au moment qu' il allait monter chez
a b sa femme, et appelant..., il lui de-
α manda, s'il savait où j'étais (214) 2 mal

74) A B Voilà donc qu'en travaillant, Jean Coll,
a(α)a b qui y allait..., donne un coup.... et
j'entends bimm comme s'il avait....
(179) 1 »

75) A B Il a donné de l'argent à Jean Coll, qui.... est
a b encore au lit depuis quinze jours que
α cela lui est arrivé, et le médecin dit
qu' il ne marchera jamais.... (180) 1 »

76) A(a)A B Dans cette comparaison que je fis....
b(α)b je me demandais si la supériorité....
qu' il fallait.... accorder ne tenait pas
à.... car l'énergie.... excite (198) 1 »

77) A Nous entrâmes dans une chambre où le pre-
a(α)a mier objet sur lequel je portai la vue
β fut un lit.... si haut que (186) 1 »

78) A Je me souvins de ce
a que m'avait dit mon guide
α qu'elle faisait baisser les yeux à ceux
a qui la regardaient (190) 1 »

79) AB J'allais refermer les yeux
a lorsque mon attention fut.... excitée
α par des trépignements
a auxquels se mêlèrent.... et le
bruit des portes qui s'ouvraient
avec fracas
puis je distinguai des cris confus-(209-10) 1 »

80) ABC Nous piochons toujours,
a nous piochons,
α et voilà
a qu'il paraît une main noire
qui semblait la main d'un mort
qui sortait de terre (179) 1 »

81) A BC(b)C Puis elle changea de toilette et je re-
a c marquai
α qu'elle couvrit ses.... cheveux
car les femmes n'ont rien de plus pressé
que de prendre

Digitized by Google

aussitôt qu'elles le peuvent les
les parures
que l'usage leur défend de porter
quand elles sont encore.... (204) 1 mal

82) A Je prévoyais bien
a(α)a que mon hôte
a β quoiqu'il ne partageât les haines
qu'elle inspirait
voudrait se défaire d'un objet
qui lui rappellerait sans
cesse un malheur.... (215) 1 »

83) A B Du reste, il ne nia pas le propos
a b que j'avais entendu
α(a)α mais il l'expliquait, prétendant
qu'il n'avait voulu dire
autre chose, sinon
que le lendemain reposé
qu' il serait
il aurait gagné (214) 1 »

Aus alledem geht hervor, dass komplizierte Periodentypen nur in wenigen, meist einzelnen, Exemplaren vorhanden sind. Die Bauformen, welche Mérimée der Wiederholung würdigt, sind leicht überschaubar. Die häufigsten Bilder stelle ich noch einmal zusammen:

TAB. 41.

Häufigste Periodentypen.

A	: 250 mal	A(a)A	: 13 mal
AB	: 132 »	A(a)A	: 8 »
A	: 100 »	b	
a		AB	: 9 »
AB	: 29 »	a	
a		AB(a)B	: 7 »
ABC	: 26 »	ABC	: 7 »
A[B]A	: 17 »	a	
A	: 15 »	ABCD	: 5 »
a		A	: 5 »
α		a, b	

Digitized by Google

Die Konstanz der Periodenbildung scheint[1] sehr gross zu sein, da die drei häufigsten Typen 67%, die acht häufigsten Typen 82% aller Fälle ausmachen. — Die meisten Perioden sind vom Prinzip der Anfügung des Untergeordneten beherrscht, d. h. Nebensatz folgt auf Hauptsatz, NS zweiten auf NS ersten Grades usw. Gedankenbrechung, wie sie Zwischenschaltung hervorbringt, ist nicht beliebt. Die drängende Wirkung, welche die Folge der Voranstellung des untergeordneten Satzes ist, wird deutlich vermieden. Nebensätze zweiten Grades, welche in den Typen 57, 60 bis 63, 67, 69 bis 73, 75, 77, 81 bis 83 (34 Fälle = 5 %) zur *doppelten*, in den Typen 78, 79, 80 (nur 3 Fälle) zur *dreifachen* Ankettung verleiten, sind ausserdem in den Typen 58, 59, 68, 74, 76, im ganzen zweiundvierzig mal (6%) vertreten. Nebensätze dritten Grades sind in den Typen 78 bis 80, 82 und 83 fünf mal (0,7%) enthalten. Folgende Tabelle gibt noch genauere Nachweise:

TAB. 42.

Häufigkeit der Gesetze, welche die Stellung der NS betreffen.

Perioden sind ganz beherrscht vom		
Prinzip der Anfügung	:	192 mal (!)
» » Zwischenschaltung	:	28 »
» » Voranstellung	:	10 »
ES herrscht Wechsel von		
Voranstellung und Anfügung	:	7 »
» » Einschaltung	:	3 »
Anfügung und »	:	40 » (!)
Voranstellung, Anfügung u. Einschaltung	:	2 »
		282

Während die Hauptsatzreihung 163 von 183 (90%) mehrteiligen ungemischten Perioden (Typen Nr. 2, 4, 6 S. 205) gestaltete, kommt diese Parallelschaltung bei Nebensätzen nur 11 mal vor (Typen Nr.

[1] Die Unbestimmtheit mancher meiner Aussagen ist nicht in einer Unzulänglichkeit meiner Methoden, sondern in dem völligen Fehlen exakten Vergleichsmaterials auf diesem Gebiet begründet.

Digitized by Google

34. 44. 45, 64, 66, 70) — allerdings nicht ohne den Grossrhythmus ohrenfällig zu verstärken (vgl. die Ausführungen S. 179 bis 192). Bei der Anfangsstellung des Nebensatzes, die in 22 Perioden überhaupt vorkommt, handelt es sich fast ausschliesslich um den Vorantritt eines Nebensatzes ersten Grades gegenüber seinem Hauptsatz; Typ 58 ist der einzige Beleg dafür, dass ein Nebensatz zweiten seinem übergeordneten NS ersten Grades vorausgeht, durch den beide regierenden HS davon getrennt, dessen Herrscherstellung diese Unregelmässigkeit zugute kommt. — Bei der Zwischenschaltung, welche in 93 Perioden irgendwelche Geltung hat, handelt es sich 41 mal darum, dass ein NS ersten Grades seinen übergeordneten Hauptsatz; (Typ A(a)A); 33 mal darum, dass ein HS einen beigeordneten anderen Hauptsatz in *einfacher* Weise sprengt (A[B]A z.B.); *wiederholte* Brechungen weisen die 9 Perioden der Typen Nr. 31, 36, 43, 46, 48. 55, 64, 67, 76 auf; viermal (Typen Nr. 74, 76, 77, 83) wird ein NS zweiten in den NS ersten Grades, ein mal ein NS dritten in den NS zweiten Grades geschoben (Typ Nr. 82), dreimal (Typ Nr. 18) wird ein HS eingeschaltet in einen NS ersten, einmal (Typ Nr. 60) in einen NS zweiten Grades. Bemerkenswert bleibt dabei, dass keine dieser Ungewöhnlichkeiten zu einer Sinntrübung ausreicht. — Ausgesprochen symmetrische Bauordnung schuf ausserhalb der Periodenform Nr. 2 nur einzelne Typen (Nr. 9, 19, 38, 39, 43, 50, 58: 27 Perioden, knapp 4%). Mérimées rhythmisches Gefühl, das die Teilsatzbildung so entscheidend beeinflusste, begnügt sich vielmehr, die Uebergewichtigkeit der Hauptsatzgedanken zu wahren. Denn

Tab. 43.

Längeverhältnis der HS und NS.

Die Vénus — Novelle enthält		11 131 Wörter	
davon entfallen auf			
HS-Perioden	4 956 Wörter		
gemischte »	6 175 »	(HS-Anteil	3320)
		NS- »	2855

Im einzelnen ist innerhalb der gemischten Perioden der

Digitized by Google

HS-Anteil	geringer als	NS-Anteil	: 130	mal
HS- »	gleich	NS- »	: 7	»
HS- »	grösser als	NS- »	: 145	»

und zwar:

HS-Anteil	mindestens	2	mal	so	lang	wie	NS-Anteil	:	72	mal
»	»	3	»	»	»	»	»	:	38	»
»	»	4	»	»	»	»	»	:	12	»
»	»	5	»	»	»	»	»	:	2	»
»	»	6	»	»	»	»	»	:	5	»
»	»	7	»	»	»	»	»	:	2	»
»	»	8	»	»	»	»	»	:	1	»
»	»	9	»	»	»	»	»	:	1	»
»	»	12	»	»	»	»	»	:	1	»

Es kommt jedoch auch vor, dass Mérimée einen schwachen Hauptsatzkahn das zwölffache Nebensatzgewicht ins Schlepptau nehmen lässt (p. 215 « je prévoyais bien que », 3:36 W.).

Ferner hat Mérimée unverkennbare Neigung, die gemischten Perioden mit Nebensatz verebben zu lassen. Denn es kommt vor, dass eine Periode

mit	HS	beginnt,	mit	NS	schliesst:	203	mal
»	NS	»	»	»	» :	7	»
»	HS	»	»	HS	» :	62	»
»	NS	»	»	»	» :	10	»

In diesem Sinne ist auch bedeutsam, dass Typ

A B a b α	: nur 1 mal, dagegen	A B a b α	:	2 mal
A B a α	: » 1 »	A B a α	:	3 »
A B(b)B a	: » 1 »	A(a)A B b	:	2 »
A B a	: » 9 »	A B a	:	29(!)»

auftreten. — Da nur wenige Perioden als eigentlich formschön gelten können, hängt für die Wirkung des Mérimée'schen Stiles viel von

Digitized by Google

seinem Tonfall ab. *Albalat,* Art. p. 120 « L'harmonie, pour les phrases, consiste dans leur cadence et leur équilibre ». Man wende nicht ein, dass die Bücher dazu bestimmt sind, mit den Augen und nicht mit den Ohren aufgenommen zu werden. « Les yeux aussi entendent les sons. De même que le musicien entend l'orchestre en parcourant une partition, il suffit de lire une phrase pour en goûter la cadence » (ib. p. 154). Die Sinnwirkung eines Textes wird durch Klanghärten beeinträchtigt, welche die Wiederkehr gleicher Konsonanten in kurzem Abstande verschuldet.

TAB. 44.

Klanghärten.

Ueberfluss an s-Lauten: Etienne a ca*ss*é *s*a lime de*ss*us, e*ss*ayant de l'entramer (187).
*C*elle-*c*i, avec *s*es diamants et *s*es mains en relief, est *s*i gro*ss*e, qu'on ne pourrait mettre un gant parde*ss*us (197).
un enfant de onze ans qui *s*'était gli*ss*é *s*ous la table, montrait au*x* a*ss*i*s*tants (205).
nulle tra*c*e de *s***ang** *c*epend**ant** *s*ur *s*es habits (210).

Ueberfluss an p-Lauten: Il *p*arlait catalan; mais j'étais dans le Roussillonnais de*p*uis assez longtemps *p*our *p*ouvoir com*p*rendre à *p*eu *p*rès.... (187).
je me suis a*pp*roché de votre *p*orte sur la *p*ointe du *p*ied: *p*ersonne (188).
elle couvrit ses.... cheveux.... d'un cha*p*eau à *p*lumes, car les femmes n'ont rien de *p*lus *p*ressé que de *p*rendre, aussitôt qu'elles le *p*euvent, les *p*arures que l'usage leur défend de *p*orter.... (204).

Ueberfluss an k-Lauten: Elle est de *c*uivre, et si dure *qu*'Etienne a *c*assé (187).
qu'il s'imagine *qu*'elle lui *c*ommande (195).
ne sachant trop *qu*e dire à Mme de P. à *qu*i je *c*royais *c*onvenable d'adresser *qu*el*qu*e fois la parole (198).

Digitized by Google

Häufung von d-Lauten: *d*eman*d*a *d*'un air *d*'inquiétu*d*e (214).
» » t- » : A droi*t*e, me dit mon hô*t*e (186).
» » st- » : le piéde*st*al de la *st*atue (200).
» » l- » : un *l*it *l*ong (186).

Vokalische Gleichklänge, welche auch in der Poesie nicht das unentbehrlichste Mittel sind, um Sinnverbundenheit auszdrücken, wirken in Prosa spielerisch und ermüdend, sie verwischen deren Eigencharakter und lenken den Hörer wie den Leser vom Sinne ab. Die Klarheit der Gedankenvermittlung wird dadurch geschädigt. Die grösste Gefahr für Französischschreibende sind Ansammlungen von Nasalvokalen und e-Lauten.

TAB. 45.

Binnenreime.

(187) c*ent* sous d'arg*ent*.
(190) ses yeux incrustés d'arg*ent* et très brill*ants*.
(195) fecit se pr*end* fort souv*ent*.
(197) douze *cents* fr*ancs* de diam*ants*.
(200) désespér*ant* de *ren*dre.
(202) en serr*ant* les *dents*.
(204) *em*brassem*ents sans* fin.
(205) montrait aux assist*ants* un joli rub*an* bl*anc*.
(212) Pass*ant* et repass*ant* dev*ant*.
(212) *en* souri*ant* tristem*ent*.
(186) Vous sentez *bien*.
ajouta-t-il d'un air qu'il voulait rendre *fin*.
vous sentez *bien*.
(183) à excit*er* ma curiosit*é* *et* à me dispos*er*.
(185) Je mont*ai* enfin à la chambre qui m'ét*ait* destin*ée* accompagné
(186) il faut isol*er* de nouveaux mari*é*s.
(190) qu'une si merveilleuse beaut*é* pût s'all*ier*
à l'absence de toute sensibilit*é*.
(193) que vous nous laissi*ez* quelques épis à glan*er*.
(193) où j'*ét*a*is* perch*é*, je lui promis.... que je n'aur*ais* jam*ais*
l'indignit*é* de lui vol*er* sa *dé*couverte.

Digitized by Google

(200) M. de P. *all***ait** et ven*ait*.... me donn*ait*.... répét*ait*.... dispos*ait*.... adress*ait*.... *all***ait**.

(201) C'ét*ait* un homme d'une quarantaine d'ann*ées*, sec et nerv*eux*, haut de six *pieds*, et sa peau.... avait une teinte presque aussi fonc*ée*....

(206) Vous all*ez* vous moqu*er* de moi.... Mais je ne s*ais* ce que j'*ai*.... je suis ensorcel*é*.

(207) Vous av*ez* trop enfonc*é* l'anneau. Demain, vous l'aur*ez* avec des tenailles. Mais pren**ez** *gar*de de *gâ*t**er**....

(211) je me rappel*ai* le muleti*er* aragon*ais*.

(215) Mon intention ét*ait* de l'engag*er* à la plac*er* dans un mus*ée*.

(188) Voil*à* tr*ois* f*ois*.

(195) je v*ois* sur le br*as*.

(211) pu*is* j'*y* f*is* transporter.

(213) la personne qui était dans le l*it* en f*it* un, et elle sent*it*.

(213) *sor***it** du lit.... et *sort***it**.

(186) le premier objet s*ur* lequel je portai la v*ue* f*ut*.

(210) Le premier spectacle qui frappa ma v*ue* f*ut* le jeune homme à demi-vêt*u*, étend*u*....

(189) L'attit*u*de de cette stat*ue*.

(199) P. l'a voul*u*, et il a fall*u* lui céder.

(202) S'il *eût* repoussé *u*ne invasion, je doute qu'il *eût* rec*u* des félicitations pl*us* vives et pl*us*.

(211) Mon pied posa *sur* quelque chose de d*ur* qui se trouvait s*ur* le tapis....

(188) comme on n'en *a pas à Pa*ris (sehr hässlich!).

(190) Elle a dû se compl*aire* à les f*aire*.

(194) Il p*rit* une *prise* de tabac.

(196) choqué *de* voir un jeune homme.... plus touché *de* la dot que *des* beaux yeux *de* sa future.

(211) d'avoir entendu *dire*
qu'à Valence des braves se servaient de longs sacs de *cuir*.

(215) Le procureur du roi me reg*ar*da en souriant, et je me *gar*dai.

Die Doppelsetzung eines Wortes, ohne durch Emphase begründet zu sein, gibt vollends den Eindruck von Unkultiviertheit:

(186) qui me parut ce soir-*là la* plus belle montagne.

(195) Mais, répliquai-*je, je* vois.

(213) Revenue à *elle, elle* revit....

Digitized by Google

Viele der angeführten Stellen klingen, obgleich Akzentdifferenzen und Pausenlagerung mildernd eingreifen, so misslich, dass ich nur zwei Möglichkeiten zu ihrer Erklärung sehe. Entweder besass Mérimée kein empfindliches Ohr oder er hat es verschmäht, sich bei Wortwahl und -anordnung von anderen Rücksichten als denen des Sinnes leiten zu lassen. Nun weist aber die Ausgabe von 1842 gegenüber dem Manuskript von 1837 eine Reihe von Klangverbesserungen auf.

TAB. 46.

Klangverbesserungen.

Manuskript von 1837.	*Druckausgabe von 1842*
occupée *des d*étails *de* son ménage.	occupée des soins de (181).
qui, je l'appr*is* depu*is*.	qui, je l'appris plus tard (186).
pas *de* signe *de* vie.	nul signe de vie (188).
La voix de *son* père troubla *son* triomphe.	La voix de M. de P. troubla le triomphe de son fils (202).
suivirent avec *de* grands cris *de* joie.	avec des cris de joie (203).
Volontiers, dis-*je,* et *je* sortis du salon	Volontiers, dis-je. Venez. (208).
cette jeune fille si belle et si pure li*vr*ée à un i*vr*ogne.	.... abandonnée à un ivrogne (208)
Un maire *avec* une écharpe tricolore, un curé *avec* une étole mettent d**ans** un inst**ant**.	Un maire revêt une écharpe, un curé une étole, et voilà... (208).
je *sor*tis *sur* le corridor.	j'entrai dans le corridor (210).
lui frottait les tempes *d'e*au *de* Cologne.	avec de *l'eau* de Co*log*ne (210). (Hier wird ein Missklang beseitigt, ein neuer eingetauscht).
je me dis*po*sai à *par*tir.	je me disposai à quitter Ille (215)
Je prévoyais *que* bien *que* mon hôte.	je prévoyais que mon hôte quoiqu'il (215).

Ich glaube auf Grund dieser Korrekturen, dass Mérimée ein Bemühen, unbefriedigendes Klangwesen zu beseitigen, nicht immer ferngelegen hat, — zu weit zu gehen scheint mir aber die Bemerkung

Digitized by Google

von Ch. Robert-Dumas (S. 32): « pas d'inégalités.... Il recherche la sonorité des mots, l'harmonie de la phrase » — dass ihn jedoch sein inneres Gehör an zahlreichen Stellen im Stiche liess, die ihm die Verachtung des musikalischen *Flaubert* zugezogen haben. Durch diese Unschönheiten wird, da sie meistens im Innern der Sätze unterlaufen, die im allgemeinen angenehme Schlusskadenz der Periode nicht beeinträchtigt. Klöpper-Schmidt, S. 319 « Der volle Ton am Schluss wird am besten durch Anwendung eines zwei-, oder drei-, oder vier-, oder fünfsilbigen Wortes bewirkt ». Vokalkontrastreiche, vollklingende Satzschlüsse häufen sich z. B. p. 193. Die Periode « Turbulenta- bis-explication » beginnt und endet mit einem Viersilber und besteht im übrigen aus 27 Ein-, Zwei-, Dreisilbern. « Compagnie » als einziger Dreisilber beschliesst dort eine Periode, die im übrigen 10 Ein- und Zweisilber enthält. « Provinciaux », « davantage » sind ebenfalls die längsten Wörter der Perioden, deren Schlusstein sie bilden. Aehnliches lässt sich über die Stellung vor Cäsur beobachten.

Die Durchsichtigkeit des Satzgewebes in der Vénus ist keineswegs allein auf die Herrschaft des Anfügungsprinzips zurückzuführen. In demselben Masse wie Verknotungen (Dependenzen, Einschaltungen höheren Grades: vgl. S. 175, 176 und Typen Nr. 74, 76, 77, 82, 83) nselte sind, fehlen auch starkere Zerreissungen im Werke Mérimées. Die Entfernung von Zusammengehörigem ist kaum einmal ungewöhnlich gross. Die weitesten Auflockerungen zeigen etwa folgende Beispiele:

Tab. 47.

Trennung von Zusammengehörigem.

Die *Entfernung des Subjekts vom Verb* beträgt:

10 Wörter : un *enfant* de onze ans, qui s'était glissé sous la table, *montrait* (205).

11 » : si la *supériorité* de beauté qu'il fallait bien accorder à la statue ne *tenait* pas à (198).
Le *marié* qui avait disparu un instant avant de se mettre à table, *était* pâle (204/5).

12 » : Aussi les *Illois*, bien qu'encouragés par la présence et les conseils de M. Alphonse, *furent*-ils (201).

16 » : Sa *femme*, un peu trop grasse, comme la plupart des

Digitized by Google

Catalanes lorsqu'elles ont passé quarante ans me *parut* (181).
La *tante* de Mlle de P., qui lui servait de mère, femme très âgée et fort dévote, ne *devait*.... (204).

42 » : Mon *hôte* m'ayant indiqué.... s'étant assuré.... après m'avoir demandé.... me *souhaita*.... (186).

Die *Entfernung des Subjekts vom zugehörigen Partizip* beträgt — auf Kosten der Klarheit —

5 Wörter : *Etienne* a cassé sa lime dessus *essayant* (187).
9 » : *Je* montai enfin à la chambre qui m'était destinée, *accompagné* de (185).
11 » : *M.* de Peyrehorade répétait chaque mot à mesure que je le prononçais, *approuvant* (192).

Die *Entfernung des Verbs vom Objekt* beträgt:

4 Wörter : *ouvrons,* s'il vous plaît, une *conférence* (190).
5 » : de *prendre,* aussitôt qu'elles le peuvent, les *parures* (204).

Die Entfernung des Relativs vom Beziehungswort beträgt:

4 Wörter : sur les *doigts* de la main droite, *qui* (195/6).
5 » : la *réputation* d'infatigable joueur de paume *qu'*on lui faisait (182).
6 » : *le* voilà avec la pioche, avec les mains, *qui* (179).

Es ist offenbar, dass die Zerbröckelung der Teilsätze der übergreifenden Einheitswirkung der Periode zugute kommt.

Aus äusseren Gründen entschliesse ich mich ungern, die vorgesehene und vorbereitete Untersuchung des Grossbaues, der Periodenfügung zur nächsthöheren Einheit, einstweilen zu unterlassen, obgleich ich dies bisher fast völlig vernachlässigte Kapitel der Stilistik für einen integrierenden Bestandteil des « Satzbaus » halte.

Indem ich also abbreche, möchte ich einige Nachweise nicht unterdrücken, welche die Vermutung, durch die vorstehenden Untersuchungen die wirksamsten Prinzipien des Mérimée'schen Werkes überhaupt in ihrer Verflechtung aufgezeigt zu haben, nicht als unabweisbar erscheinen lassen. Für die *Ersparung* des übergeordneten Verbs, welche die Dialogpartien erheblich erleichtert, sind Belege *in allen Novellen* leicht auffindbar. Ein Beispiel statt vieler: Mateo Falcone p. 95

Digitized by Google

siebenmalige Auslassung. Für die *Rahmenstellung,* welche der Klarheit dient (s. S. 203), vergleiche man

Le Vase étrusque p. 203 : *Je maintiens,* dit Jules élevant la voix *je maintiens* que...

Les Ames du Purgatoire p. 314 : *C'est,* répondit Garcia sans paraître scandalisé de son interruption, *C'est* dona Teresa....

p. 321 : *Je vois,* dit don Juan en entrant dans la rue de Valladolid, *je vois* que....

Carmen p. 29 : *Voudriez-vous,* ajouta-t-il timidement, *voudriez-vous* en faire....

Colomba p. 84 : *Savez-vous,* monsieur della Rebbia, dit le bandit que son camarade appelait le curé, *savez-vous* que...

La Partie de Trictrac p. 178 : *Qu'importe!....* poursuivit-elle, *qu'importe* qu'il ait pris.

p. 179 : *J'aimerais mieux,* dit-elle enfin d'une voix très émue, *j'aimerais mieux que....*

ROBERT BRÄUER.

BENUTZTE LITERATUR.

Abel, Gustave, *Le Labeur de la Prose.* (Paris, 1902).
Albalat, Antoine, *Le Travail du Style.* (Paris, 1903).
— *La Formation du Style.* (2e éd., Paris, 1902).
— *L'Art d'écrire.* (17e éd., Paris, 1911).
Alexandre, Roger, *Manuscrit de « La Vénus d'Ille » de Prosper Mérimée.* (*Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire,* Paris, 1898).
Behaghel, O., *Beziehungen zwischen Umfang und Reihenfolge von Satzgliedern.* (Festschr. f. Brugmann, Idg. Forsch. XXV, Strassburg, 1909).
Bräuer, Robert. *Rhytmische Studien.* Untersuchungen zu Tempo, Agogik und Dynamik der Eichendorffschen Stiles (Archiv f. d. ges. Psychologie Bd. 56, Lpzg, 1926).
Chambon, Félix, *Notes sur Prosper Mérimée.* (Paris, 1903).
Du Camp, Maxime, *Souvenirs littéraires.* (3e éd., Paris, 1906, 2 vol.).

Digitized by Google

Engel, Ed., *Gesch. d. frz. Lit. von den Anfängen bis in die Gegenwart.* (9. Aufl. Lpzg, 1920).

Faguet, Emile, *Le dix-neuvième siècle, études littér.* (19e éd., Paris, 1898).

Filon, Augustin, *Mérimée.* (Paris, 1898, *Les grands écrivains français*).

Flake, O., *Der franz. Roman und die Novelle.* (N u. G, Leipzig, 1912).

Flaubert, Gustave, *Oeuvres Complètes.* II: Correspondance, 5 Séries. (Paris, 1910).

France, Anatole, *La vie littéraire,* Deuxième série. (Paris, 1903).

Iulleville, Petit de, *Hist. de la langue et de la litt. frse. des origines à 1000.* Tome VII, Chap. IX, *Le Roman* p. M. Georges Pellissier. (Paris, 1899).

Klöpper-Schmidt, *Frz. Stilistik für Deutsche.* (Dresden-Leipzig, 1905).

Lanson, Gustave, *Hist. de la litt. frse.* (9e éd., Paris, 1906).

Lehmann, Joh. Aug., *Allg. Mechanismus des Periodenbaues.* (Danzig, 1833).

Lipsky, A., *Rhythm as a Distinguishing Characteristic of Prose Style.* (Archives of Psychology, New York, 1907).

Morf, Heinrich, *Die romanischen Literaturen.* (Hinneberg, Kultur der Gegenwart, Bln, Lpzg, 1909).

Polikowsky, I., *Prosper Mérimée, le caractère et l'oeuvre littéraire.* (*Thèse de doctorat,* Bern, 1910).

Ries, Jhon, *Was ist Syntax?* (Marburg, 1894).

Robert-Dumas, Charles, *Prosper Mérimée* (*Zs. Die neueren Sprachen,* Marburg, Ian. 1930).

Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi.* (Paris, 1850 ff).

— *Portraits contemporains.* (Paris, 1882).

Schinz, Albert, *Notes sur le vocabulaire de Maupassant et de Mérimée.* (*Revue des langues romanes,* Tome 52, 1909).

Spitzer, Leo, *Aufs. zur roman. Syntax u. Stilistik.* (Halle, 1918).

— *Der Unanimismus Iules Romains' im Spiegel seiner Sprache.* (*Archivum Romanicum,* VIII, Genf, 1924).

— *Zu Charles Péguys Stil.* (Festschr. für Walzel, Wildpark-Potsdam, 1924).

Suchier-Birch-Hirschfeld, *Gesch. d. frz. Lit. von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.* (2. A. Lpzg-Wien, 1913, 2 Bde).

Taine, H., *Etude sur Mérimée.* (*Lettres à une Inconnue,* I, Paris, 1883).

Vossler, Karl, *Ges. Aufsätze z. Sprachphilosophie.* (München, 1923).

Wenzlau, Fr., *Zwei- und Dreigliedrigkeit in der deutschen Prosa des XIV. und XV. Jhs.* (*Hermaea,* IV, Halle, 1906).

Mérimée, P., *Novellen I. Colomba, La Vénus d'Ille.* (*Bibl. frse,* Vol. VIII, Bln. o. J.).

— *Novellen II. Carmen, Mateo Falcone, Partie de Tric-trac, Vase étrusque* etc. (*Bibl. frse,* Vol. XXV, Berlin, 1922).

— *Les Ames du Purgatoire.* (Paris, 1900, p. 297 ff.).

Digitized by Google

"Montorge" et quelques autres noms de lieu romans dérivés de *muntorium.

Ce nom de *Montorge*, à ma connaissance du moins, ne se rencontre qu'en Suisse romande. Et là encore n'est-il pas commun, puisqu'il n'en existe que deux exemplaires, l'un fribourgeois, l'autre valaisan.

A Fribourg, *Montorge* désigne une langue de rochers dominant et occupant en bonne partie une boucle que forme la Sarine, où se trouvent l'ancien monastère de Cisterciennes de la Maigrauge dans son extrémité inférieure, et celui, datant du XVIe siècle seulement, des Capucines de Montorge. Cette langue de rochers — et la roche y est à fleur de sol, presque partout — est plus élevée au-dessus de la vallée dans sa partie nord-est, et descend assez rapidement vers l'extrémité sud-ouest, qui se trouve néanmoins à une cinquantaine de mètres au-dessus du niveau de la rivière. On n'en trouve pas de mentions bien anciennes dans les textes médiévaux; je n'en puis citer que les formes suivantes:

supra montem de *Montorge* 1399 (Archives de l'Etat de Fribourg, Livre des Bourgeois, en papier, f.° 25);

in vico de *Montorge* 1399 (Id., ibid.);

in loco dicto *Montorie* 1416 (Id., f.° 48vo);

Friburgi supra *Montorio* 1423 (Id., Registre notarial n.° 25, f.° 150).

Le *Montorge* valaisan, que l'on retrouve souvent écrit *Mont d'Orge* ou *Montdorge* sur les cartes et les documents officiels, se trouve sur territoire de la commune de Sion, et désigne une colline rocheuse de 792 m. d'altitude qui domine la vallée du Rhône, à l'ouest de Sion, et qui forme un dernier contrefort du chaînon qui, du Wildhorn, descend jusqu'à l'arête du Prabé, ainsi que du plateau qui s'étend de la Morge à la Liène[1].

Jaccard cite des formes *Monte Orgio* de 1195 et *Montorjo*, à par-

---

[1] Dictionnaire géographique de la Suisse, t. III, p. 358.

Digitized by Google

tir de 1235[1], se rapportant à cette colline, sur laquelle le comte Aymon de Savoie construisit un château qui fit beaucoup parler de lui dans l'histoire valaisanne. Mais la première de ces mentions n'a été conservée que dans un cartulaire du XIIIe siècle[2], et est par conséquent douteuse; quant à la seconde, je ne sais d'où elle provient, Jaccard n'ayant pas cité ses sources. Voici les graphies les plus anciennes que j'en connaisse:

castrum de *Monte ordeo* 1233 (J. Gremaud, *Chartes sédunoises,* Mémoires et Documents pp. la Société d'histoire de la Suisse romande, t. XVIII, 3e part., p. 418).

de dirutione de *Montchordeo* 1260 (J. Gremaud, *Documents relatifs à l'histoire du Vallais,* t. II, Mémoires et Documents...., t. XXX, p. 47).

a *Monte Ordeo* usque a la Sya 1269 (J. Gremaud, op. cit., vol. cit., p. 147).

in territorio de *Montorio* vers 1295 (J. Gremaud, op. cit., vol. cit., p. 480).

decima de *Montorgio* 1320 (J. Gremaud, op. cit., t. III, Mémoires et Documents..., t. XXXI, p. 316).

Il est évident que les formes *Montorio* de 1295 environ, pour le Montorge valaisan, et de 1423 pour son homonyme fribourgeois, ainsi que le *Montorie* — forme francisée par un scribe — se rapportant à ce dernier Montorge aussi, n'ont aucune valeur particulière: le *-i-* devait y représenter, non point la semivoyelle *y*, mais la consonne *dj* ou *dz*. C'est dire que nous ne sommes en présence que d'une graphie légèrement différente par le *-i-* remplaçant le *-gi-* habituel de *Montorgio* ou le *-g-* de *Montorge*.

C'est dire d'autre part que la plus ancienne mention qui puisse nous guider — mais nous allons voir que c'est un guide bien décevant — est le *Monte Ordeo* de 1233. Et c'est en tablant sur des formes analogues que Gatschet déjà voit dans *Montorge* — dont il ne connait que l'exemplaire valaisan — le latin hordeum « orge »[3]. Cette même

---

[1] Jaccard, *Essai de toponymie,* Mémoires et documents p. p. la Société d'histoire de la Suisse romande, 2e série, t. VII, p. 292.

[2] J. Gremaud, *Chartes sédunoises,* Mémoires et Documents..., t. XVIII, 3e part., p. 380.

[3] A. Gatschet, *Ortsetymologische Forschungen,* Bern, 1867, p. 250.

Digitized by Google

étymologie se retrouve dans l'opuscule de Ränke[1], qui ne me semble pas avoir eu sous les yeux l'ouvrage de Gatschet, et dans l'*Essai de toponymie* enfin de Jaccard, qui dit que « *Montorge..., Montem ordeum* dans les chartes XIIe-XIVe s.; paraît être le Mont *de l'orge,* où l'on cultive l'orge ». Relevons toutefois que cette étymologie ne le satisfait pas complètement, puisqu'immédiatement après il ajoute qu'« il y a peut-être une étymologie plus juste. Littré a un mot *saiorge* qui signifie amas de sel, jadis au XIVe s. magasin de sel, de sal et du latin *horreum,* magasin, grenier, devenu en fr. *orge,* comme cereum [il a imprimé *cercum* par erreur], cierge. Montorge pourrait donc être le grenier, le magasin du mont »[2].

Mais cette étymologie ne vaut pas mieux que la première. Si Montorge contenait cet hypothétique *orge* « grenier », il est évident tout d'abord qu'il aurait la signification, non de « grenier du mont », mais de « mont du grenier ». Cela même, d'ailleurs, n'est pas possible, puisque la construction avec le cas régime absolu, en vieux français, ne peut être usitée, en principe, que quand le substantif déterminant est un nom propre[3]. Quant à voir dans *Montorge* un « mont de l'orge », il n'y faut pas songer pour la raison que je viens d'alléguer d'abord, et ensuite parce que la situation géographique et la nature du terrain surtout, dans le cas du Montorge fribourgeois comme dans celui du Montorge valaisan, s'opposent à ce qu'on y puisse voir des terrains aptes à la culture des céréales. Aussi loin qu'on peut remonter, les quelques textes qui parlent des cultures existant sur les côtes du Montorge sédunois n'y mentionnent que des vignes: rocailleux, brûlé du soleil — admirablement exposé d'ailleurs — c'est la seule verdure qu'il hospitalise aujourd'hui encore. Rocheux, caillouteux, tout en bosses et en pentes, le Montorge fribourgeois, lui, n'a certainement jamais porté que quelques arbres et un peu d'herbe.

Il faut donc chercher autre part. Jaccard a eu malgré tout une bonne idée: celle, en parlant d'horreum, de mentionner le français *cierge* remontant à cereum. Un -*g*- suivant un -*r*- peut en effet, en français, ne pas provenir du groupe -*dy*- comme dans hordeum

---

[1] H. Ränke, *Über die Sprache des französischen Wallis in der Zeit von XI. bis XIV. Jahrhundert,* thèse de Halle, 1903, p. 47.

[2] Jaccard, op. cit., loc. cit.

[3] Cfr. L. Foulet, *Petite syntaxe de l'ancien française,* Les Classiques français du moyen âge, 2e série, Manuels n.ºs 21, 2e éd., Paris, 1923, pp. 14 et 22.

Digitized by Google

> *orge,* ou d'un -ica comme dans *fabrica* > *forge* ou serica > *serge,* mais d'un *y* se développant librement en *g*. On en connaît les exemples français: cereum — d'autres disent cerea — > *cierge,* sororium > vfr. *serorge,* * sturione > *esturgeon*[1], auxquels M. Meyer-Lübke a ajouté le nom de lieu de *Saint-Fergeux*, près de Besançon, venant de Ferreolus[2]. Ce dernier cas n'est d'ailleurs pas le seul de son espèce: c'est par un Ferreolus également que s'expliquent les noms des *Saint-Ferjeux* des départements de la Marne et de la Haute-Saône, de *Saint-Fergeux* (Ardennes), de *Saint-Ferjus* (Isère), des *Saint-Fargeau, Saint-Fargeol, Saint-Fargheot, Saint-Forgeot, Saint-Forgeux* et d'autres encore répandus dans les départements de Seine-et-Marne, Seine-et-Oise, Yonne, Allier, Puy-de-Dôme, Saône-et-Loire , Loire et Rhône[3]. Il est probable que ce traitement particulier en groupe -ry- est dû, comme l'ont dit Gröber et M. Meyer-Lübke, au fait que tous ces mots ont une origine plus ou moins savante, et qu'ils sont entrés dans la langue à une époque assez tardive, postérieure en tout cas au résultat -oriu > *-oir*.

Mais c'est que les exemples de ce traitement de -ry- en Suisse romande se réduisent à un seul. Dans les textes fribourgeois du XVe siècle écrits en français mêlé de formes dialectales, cereu donne *cirjo, cierjo, cierge, sierges* et même *chierche*[4], graphies qui sont en partie — celles au moins avec *ie,* comme l'a remarqué M. Girardin — influencées par le français: mais *cirjo* en tout cas semble assez bien représenter une forme locale.

Il n'est donc pas impossible, d'autant plus que les patois de la Suisse romande connaissent d'assez nombreux cas du traitement de n+y> *ndz*, parallèle à r+y > *rdz*[5] que les deux *Montorge* dussent s'expliquer par un *muntorium qui, bien que non signalé dans le lexique latin,

---

[1] Cfr. p. ex. Kr. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française,* t. I, 3e éd.,, Copenhague, 1914, p. 423.

[2] W. Meyer-Lübke, *Historische Grammatik der französischen Sprache,* 1. Teil, 2e et 3e éd., Heidelberg, 1913, p. 132.

[3] A. Longnon, *Les noms de lieu de la France,* 3e fasc., Paris, 1923, p. 418.

[4] J. Girardin, *Le vocalisme du fribourgeois au XVe siècle,* Zeitschrift für romanische Philologie, t. XXIV (1900), § 40.

[5] Cfr. par exemple Haefelin, *Les patois romans du canton de Fribourg,* Leipzig, 1879, p. 40, et L. de Lavallaz, *Essai sur le patois d'Hérémence,* thèse de Lausanne, 1899, p. 148.

Digitized by Google

n'en a pas moins dû exister, à une époque relativement récente au moins, à côté de promuntorium[1] et avec ce même sens de « promontoire », qui s'applique à merveille tant au Montorge fribourgeois, promontoire rocheux dominant la Sarine, qu'au Montorge sédunois, qui s'avance comme un cap dans la plaine du Rhône qui, de ce fait, n'a plus à cet endroit que la moitié de sa largeur habituelle aux environs de Sion.

Notons que promuntorium a laissé une trace au moins dans la toponymie de la Suisse romande : le nom de *Promenthoux*, hameau de Prangins (Vaud), *Promotor* en 1154, *Promuntor* en 1181, *Promentor* en 1236[2], situé sur un cap très marqué qui s'avance dans le Léman. Mais c'est là un cas isolé, dont je ne connais pas d'équivalent en France. Par contre, les noms de lieu remontant à *muntorium — devenu, partout, semble-t-il, *montorium par étymologie populaire — sont assez fréquents. On peut citer — la liste qui suit n'a nullement la prétention d'être complète — en France, *Montoz*, hameau de la commune de Loyes (Ain), « mansus de *Montor* » en 1285, « *Montouz* en Bresse » en 1330[3]; *Montoire*, chef-lieu de canton du département de la Mayenne, *Montorium* en 1202[4]; *Montoire*, village du canton d'Evron (Mayenne); *Montoire*-sur-le-Loir (Loir-et-Cher), sur le Loir,

---

[1] On sait que promuntūrium, -ōrium, dont les exemples sont assez rares d'ailleurs dans les textes latins — le mot y signifie « cap, promontoire » ; et aussi « sommet ou contrefort de montagne » — a une origine encore obscure : Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 2e éd., Heidelberg, 1910, p. 494 ne pense pas qu'il s'agisse d'un composé de mons ; il y verrait plutôt, suivant Rönsch, *Berl. Phil. Wochenschrift*, 1886, p. 98 sqq., et Zimmermann, *Kuhn's Zeitschrift*, vol. XLII, p. 304, un dérivé de mungere.

[2] Jaccard, op. cit., p. 368.

[3] E. Philipon, *Dictionnaire topographique du département de l'Ain*, Paris, 1911, p. 277.

[4] L. Beszard, *Étude sur l'origine des noms de lieu habités du Maine*, thèse de Nancy 1910/1911, Paris, 1910, p. 163. Le vieux français avait un nom *montoire*, s. f. (cf. Godefroy, t. V, p. 400), avec le sens de « montée, colline, montagne » : mais ce mot est sans doute un montatoria, qui ne se retrouve vraisemblablement pas dans *Montoire*, étant donné les graphies anciennes. Par ailleurs, le français moderne a lui aussi *montoir*, montatorium, qui correspond au prov. mod. *mountadou* et à l'italien *montatojo*; Mistral, *Dictionnaire provençal-français*, t. II, p. 367, donne à *montadou* le sens de « montoir, ce qui sert à monter, petite et rude montée ».

Digitized by Google

au pied d'un coteau de 127 m. d'altitude dominant une large vallée[1]; *Montoir* (Loire-Inférieure), *Monstorio* au XIe siècle, d'après Beszard[2]. A ces noms, il faut peut-être ajouter celui de *Montboux*, éminence de forme arrondie qui s'élève à 575 m. d'altitude entre le Salève et les Voirons, à l'est d'Annemasse[3]; il faut y ajouter en tout cas un *Monterium* cité dans la *Vita Henrici II Angliae regis*[4], que les éditeurs du *Recueil des historiens des Gaules* identifient avec un *Montoire*, près de La Chartre, et un autre *Montorium*, qui serait situé aux environs de Guines (Pas-de-Calais)[5].

Le sud de la France a *Montory* (Basses-Pyrénées)[6], au pied d'un sommet de 747 m. dans l'arrondissement de Mauléon; *Montori*, bois de la commune de Coudons (Aude)[7]; et Beszard signale des *Montaury* dans les départements du Gard, de la Drôme, de l'Hérault et de la Haute-Loire: il est vraisemblable que tous ces noms doivent s'expliquer par un *montorium.

En Catalogne et en Espagne, le mot est fréquent aussi. Dans l'île de Minorque, *Montoro* est le nom porté par la montagne la plus élevée. A San Boy de Llussanès (Vich) — je doit ce renseignement à la complaisance de mon ami Mn. Griera — existe une ferme appelée *Montorro*, située sur la pente d'une montagne, Els Munts, qui s'aperçoit de fort loin. *Montoro* désigne encore une commune de la province de Teruel, « partido judicial » d'Aliaga, située sur un « terreno algo quebrado, regado por el río Mezquita »[8]. C'est le nom aussi d'une ville de la province de Cordoue, dont Madoz dit qu'elle « se halla en una península, formada a la márgen izquierda del Guadalquivir, que le ciñe por todas partes, excepto el istmo por donde se une con la campiña ». A

---

[1] Joanne, *Dictionnaire géographique et administratif de la France*, t. V, p. 2808.

[2] L. Beszard, op. cit., p. 164.

[3] Sur ce nom, cfr. la *Revue savoisienne*, 1866, p. 6.

[4] *Recueil des historiens des Gaules*, t. XVII, p. 489.

[5] *Recueil des historiens des Gaules*, t. XIII, p. 438.

[6] Cfr. Mistral, op. cit., t. II, p. 368, qui donne la prononciation *Mountóri*.

[7] Sabarthès, *Dictionnaire topographique du département de l'Aude*, Paris, 1912, p. 253.

[8] Madoz, *Dicionario geografico.... de España y sus posesiones de Ultramar*, s. v. mentionne encore le nom de *Montoro*, localité du « partido judicial » de Santa Cruz de Tenerife, aux Canaries, et celui de *Montoro*, donné à un cours d'eau de la province de Ciudad Real.

Digitized by Google

ce même étymon doivent être rattachés le nom de *Montorio* encore, commune de la province de Burgos, «« partido judicial » de Villadiego, et celui peut-être de *Montoria,* localité de l' « ayuntamiento » de Peñacerrada (province de Alava).

En Italie aussi, on retrouve *montorium un peu partout. Citons *Montorio al Vomano,* ville de la province de Teramo, sur le Vomano; *Montorio nei Frentani,* bourg de la province de Campobasso, sur le Cigno; *Montorio Romano,* bourgade des environs de Rome; *San Pietro a Montorio,* chapelle de Rome même, sur les flancs du Janicule; *Montorio Veronese.* village de la province de Vérone, sur le Fibio. *Montoro* enfin, nom porté par deux localités, *Montoro Inferiore* et *Montoro Superiore,* sur le Sabato, dans la province d'Avellino, est connu sous les formes de *Muntoru* en l'an 884 [1], *Montoru* en 962 [2], *Muntoru* de nouveau en 980 [3].

Le mot *montorium, bref, se retrouve dans le lexique toponymique de l'Italie, de la province d'Avellino jusqu'à celle de Novare; on le rencontre un peu partout en Espagne, en Catalogne, en France, des Pyrénées au Pas-de-Calais, en Suisse romande également, sous la forme *Montorge.* Mais la plupart du temps aussi, ce terme toponymique a une forme plutôt savante. Je l'ai fait déjà remarquer pour *Montorge:* en France aussi, une forme comme *Montoire,* inutile même de le dire, dénote une influence du même genre. Pour l'Espagne, *Montorio* se rapproche d'*ermitorio* ou de *refectorio,* alors que *lavador* ou *mirador* présentent une finale qui paraît avoir moins été influencée par le latin. Et il ne serait pas étonnant qu'en Espagne précisément *montorium ait été employé, pour la désignation des noms de lieu, à une époque assez tardive: pour le *Montoro* de la province de Cordoue, en tout cas, nous savons que ce nom « corresponde á la antigua *Epora,* municipio federado de Roma », et que « Alfonso VII *el Emperador* conquistó esta problación en 1155, cambiando si antedicho nombre con el de *Montoro* » [4]. Pour l'Italie aussi, *Montorio, Montoro* ne peuvent pas être considérés comme étant des résultats populaires de *montorium. Il semble bien que partout, ou presque partout, les noms de lieu remontant à montorium aient été d'origine sa-

---

[1] *Codex diplomaticus cavensis,* t. I, Milano e Napoli, 1874, p. 128.
[2] *Codex diplomaticus cavensis,* t. II, Milano e Napoli, 1875, p. 9.
[3] *Codex diplomaticus cavensis,* t. II, p. 154.
[4] *Enciclopedia Espasa,* t. XXXVI, p. 731.

Digitized by Google

vante, et peut-être aussi d'usage assez récent. Je ne serais pas éloigné de croire que * m o n t o r i u m a été fabriqué, d'après p r o m u n t o r i u m, sur m o n s, que l'on a voulu erronément retrouver dans p r o m u n t o r i u m, à une époque où le latin n'était plus qu'une langue de lettrés.

Mais l'influence savante, ou l'étymologie populaire — deux mots qui souvent désignent le même phénomène — a agi d'une autre façon encore sur * m o n t o r i u m. Étudiant le nom de lieu *Montoire* du Maine, Beszard cite, à côté de la forme *Montorium* de 1202, celles *Monte aureo* de 1040, et *Monte aureo* de 1330, et ajoute : « Les graphies *Monte aureo* donnent l'origine véritable du nom : les coteaux de *Montoire* sont de couleur rougeâtre et les sources y sont ferrugineuses »[1]. Il invoque ici le témoignage du *Montorio* de la province de Vérone, appelé *Monte auri* en 1609, « pour lequel M. Avogaro[2] a proposé deux hypothèses : soit *montem aureum*, car on trouve à Montorio des pyrites de fer, soit, mais avec moins de probabilité, montorium « terrain en pente ». — C'est donc à un m o n t e m a u r e u m que Beszard fait remonter les *Montoir, Montoire* de la moitié nord de la France, et les *Montaury* provençaux qu'il cite. Mais je pense que le fait qu'il y a des sources ferrugineuses près du Montoire du Maine, ou des pyrites de fer à Montorio près de Vérone, ne suffit pas à faire adopter cette étymologie m o n t e m a u r e u m. Cela pour deux raisons : parce que, si c'était leur couleur qui avait servi à dénommer ces localités ou ces élévations, il eût été plus naturel d'y voir du rouge que du doré ; ensuite, parce que dans tous les autres noms de lieu remontant à * M o n t o r i u m, il n'y a pas trace, que je sache, de minerai de fer ou de sources ferrugineuses. Et il est impossible, sans raisons graves, de séparer le *Montoire* manceau et le *Montorio* véronais de tous les toponymes de même origine que l'on rencontre, nous l'avons vu, partout en France, en Espagne et en Italie.

Peut-être, dans le deux cas cités par Beszard, l'existence de ces minerais ou de ces sources colorés a-t-elle suggéré l'étymologie populaire. Mais il n'y avait même pas besoin de cela : la transformation de * m o n t o r i u m en m o n t e m a u r e u m est extrêmement fréquente, et doit s'expliquer tout simplement par la grande possibilité

---

[1] L. B e s z a r d, op. cit., p. 163.

[2] A v o g a r o, *Appunti di toponomastica veronese*, Verona, 1901, s. v. *Montorio;* cité par Beszard.

Digitized by Google

qu'on avait, étant donné la consonnance des deux dénominations, de remplacer un mot, montorium, savant et inexpliqué pour le gros public, par montem aureum, qui avait grande allure et qui représentait quelque chose à l'imagination. Le *Montoz* du département de l'Ain, dont j'ai signalé la forme *Montor* en 1285 est appelé « mansus de *Monte Aureo* » la même année, et dans le même texte, soit dans un polyptique de Saint-Paul de Lyon[1]. *Montoiron*, localité du canton de Vouneuil (Vienne), est désigné sous la forme de « parochia Beati Petri de *Monte Aureo* » en 1247[2]. Le *Montorge* sédunois lui-même, dans un acte qui serait du XIe siècle, mais dont on ne possède plus qu'une copie bien postérieure faite par la chanoine Joseph de Rivaz, aurait été appelé *Monte Aureo*[3] : aujourd'hui encore, le vignoble qui croît sur les pentes de Montorge porte le nom de *Mont d'Or*, et fournit sous ce nom un vin blanc, un « fendant » célèbre en Suisse. Il existe un autre cas au moins de ce passage de *montorium à montem aureum : le *Mont d'Or* lyonnais, petit massif qui « s'avance au milieu des plaines lyonnaises, comme un magnifique promontoire »[4], a comme principaux sommets le Mont Ceindre (467 m.), le Mont Verdun (625 m.) et le *Mont Thoux* (612 m.). Or il est plus que probable que ce *mont Thoux*, qui n'a que quelques mètres de moins que le Mont Verdun, est un *montorium — que l'on songe, pour le résultat phonétique régulier de montorium en franco-provençal au *Promenthoux* vaudois — tandis que le massif lui-même, par suite d'une fantaisie savante ou populaire, prenait le nom de Montem aureum, une des pointes principales de ce massif gardait l'ancienne dénomination qui, incomprise depuis longtemps, s'est défigurée, par suite d'une autre étymologie populaire, en *Mont Thoux*.

Il serait tentant, après tout cela, d'expliquer par des déformations de *montorium les noms des multiples sommets, grands et petits, qui paraîtraient, à qui n'y regarde pas de près, remonter à montem aureum ou à montem de aurum, comme, pour ne citer que ceux-là, le *Monte d'Oro* (846 m.) au sud de Pontecorvo (province de

---

[1] E. Philipon, op. cit., p. 277.

[2] *Recueil des historiens des Gaules*, t. XXIV, p. 212.

[3] J. Gremaud, *Chartes sédunoises*, Mémoires et Documents p. p. la Société d'histoire de la Suisse romande, t. XVIII, 3e partie, p. 351.

[4] Joanne, *Dictionnaire géographique et administratif de la France*, t. V, p. 2733.

Digitized by Google

Naples), le *Monte Orio* aussi (490 m.), qui s'allonge à l'est de Roccasecca, le *Mont d'Or,* petite éminence de 508 m. d'altitude, au nord de Rurey (Doubs), le *Mont d'Or,* sommité de ce même département du Doubs, sur la frontière suisse, qui est selon toute vraisemblance celui dont nous parle la *Vita* de saint Anatole évêque : «In Archiepiscopatu Bisunticensi.... est quaedam regio, nomine Scodinga, in qua est vallis Romano itineri pervia, quae Salinis bene suo sibi nomine dicitur.... Supra vallem quoque *mons* eminet amoenissimus a sui situs pulchritudine nomen habens, *Aureus*... » [1].

Après avoir, comme je l'ai déjà dit, ramené à montem aureum les *Montaury* méridionaux, Beszard en rapproche encore *Montoriol* (Dordogne), de Monte aureolo, et ajoute que « ce même nom de lieu *Montoriol* se répète dans plusieurs départements ». D'après Mistral [2], en effet, on le rencontre dans les départements du Lot, de la Garonne, des Pyrénées-Orientales, du Tarn, du Tarn-et-Garonne. Il a existé en Catalogne également : Balari [3] dit que « en un documento del año 1077 se hace mención de un *mont oriol* situado en la parroquia de Sant Vicents de Ursalo, cerca de Vich ». D'après ce même auteur, cet oriolum serait dû à une étymologie populaire pour hordeolum ; et il en rapproche le nom de la localité vaudoise de Bioley-*Orjulaz* [4]. J'avais pour mon compte adopté une autre solution : parlant du *Montoriol* des Pyrénées-Orientales (arrondissement de Ceret) [5], *monte Auriolo* en 899, j'en avais expliqué le second terme par un nom de personne Aureolus, qui a été employé très fréquemment en Catalogne [6] et dans le reste de la pénisule ibérique [7].

---

[1] *Recueil des histoirens des Gaules,* t. XI, p. 460.

[2] Mistral, *Dictionnaire provençal-français,* t. II, p. 363.

[3] Balari y Jovany, *Orígenes históricos de Cataluña,* Barcelona, 1899, p. 198.

[4] Cfr. Jaccard, op. cit., p. 319. Mais M. Muret, in E. Mottaz, *Dictionnaire historique et statistique du canton de Vaud,* t. I, Lausanne, 1914, p. 235, remarque très justement que l'origine de ce nom, qu'on retrouve au masculin, *Orjuz,* est inconnue.

[5] *Etudes de toponymie catalane; I. Les noms de personne dans certaines catégories de noms de lieu catalans,* Memòries del Institut d'Estudis catalans, secció filològica, vol. I, fasc. 3, p. 132.

[6] P. Aebischer, *Essai sur l'onomastique catalane du IXe au XIIe siècle,* Anuari de l'oficina romanica, vol. I (1928), p. 59.

[7] Cfr. W. Meyer-Lübke, *Romanische Namenstudien; II. Weitere Beiträge zur Kenntnis der altportugiesischen Namen,* Sitzungsberichte der k. k. Aka-

Digitized by Google

Quelle solution préférer? Le fait est que *Montoriol, Montauriol* est un nom de lieu, et tout particulièrement de lieu-dit, extrêmement fréquent en Languedoc: Sabarthès n'en mentionne pas moins de quatorze pour le seul département de l'Aude, et un seul y désigne un village, tandis que tous les autres se rapportent à des lieux-dits et un à un écart[1]. Dans ce département, c'est presque le nom le plus fréquent parmi les composés de monte : il n'est dépassé que par *Montredon,* qu'on rencontre vingt fois, et par *Montplaisir,* nom d'ailleurs certainement moderne, qui a été adopté par vingt-huit fermes. Est-il loisible de voir dans tous ces *Montauriol* des diminutifs de * montorium ? Pour l'un d'entre eux, lieu-dit des communes de Quintillan et de Villeneuve-des-Corbières, ancien fief de l'abbaye de Lagrasse, l'abbé Sabarthès donne une forme de l'an 861 « mons que vocant Monasteriolum »[2]. On serait tenté d'en inférer qu'un monasteriolum a pu donner dans cette région *Montauriol*: mais je crois que nous sommes en présence simplement d'une identification inexacte de Sabarthès, et que cette mention de 861 se rapporte sans doute à *Ministrol,* lieu-dit de cette même commune de Quintillan, « alha serra de Mynistrolh » en 1538[3]. La lutte, pour l'explication de *Montauriol,* reste donc vraisemblablement circonscrite entre Montem Aureoli et * Muntoriolum. Voir partout ce dernier étymon est impossible, d'autant plus que Balari signale en Catalogne un *pugoriolo,* mentionné par un document de 1004, un *pugo oriol,* existant en 1057 sur territoire de la paroisse de Sant Salvador de Polinyá dans le Vallés, une *valle oriola* située dans le comté d'Ausona d'après un acte de 1011, et une autre *vallis oriola,* mentionnée par plusieurs textes des Xe et XIe siècles aux alentours de Sant Cugat del Vallés[4]: et ces noms de lieu contiennent, semble-t-il, le nom de personne Aureolus ou Aureola, qui se retrouve dans le nom de lieu *Saint-Auriol* (Aude), ferme appelée aussi La Borde-Blanche[5]. Mais ce nom même est bizarre, puisque Stadler, dans son *Heiligenlexicon,* ne mentionne pas de saint de ce

---

demie der Wissenschaften zu Wien, phil.-hist. Klasse, Bd. 184, Wien, 1917, Abh. 4, p. 41.

[1] Sabarthès, op. cit., p. 246.

[2] Sabarthès, op. cit., loc. cit.

[3] Sabarthès, op. cit., p. 241.

[4] Balari, op. cit., pp. 198-199.

[5] Sabarthès, op. cit., p. 369; cfr. A. Longnon, op. cit., 3e fasc., p. 407.

Digitized by Google

nom ; et, d'autre part, il est presque impossible d'admettre que le nom de personne Aureolus ait eu, en Languedoc et en Catalogne, une telle popularité qu'il ait réussi à baptiser quatorze endroits dans le seul département de l'Aude ; il n'est donc pas invraisemblable qu'une partie au moins des *Montauriol* doive s'expliquer comme des diminutifs de *montorium, d'autant plus facilement que le suffixe -iolus est très fréquent dans ces régions dans le lexique topographique en particulier, et d'autant plus facilement aussi que dans ce même département de l'Aude, où les *Montauriol* sont si nombreux, il n'y a pas de composé de colle ou de serra avec le même nom de personne : mais il est vrai qu'on y trouve huit *Pechauriol*, podium Aureoli[1]. Pour déterminer l'origine probable de ces *Montauriol*, il n'y a qu'une solution : les prendre les uns après les autres, examiner attentivement leur situation géographique, pour voir si, oui ou non, ils doivent être attribués à *montorium.

PAUL AEBISCHER.

[1] Sabarthès, op. cit., p. 296.

Digitized by Google

" La Croce " in un poemetto popolare.

Nel 1870, Giuseppe Pitrè ammoniva che « i canti italiani ed europei sulla *Passione* si somigliano tutti »[1]. Se noi, infatti, volessimo estendere un'area di comparazione, sia pure restringendola al mondo romanzo, ci accorgeremmo subito che l'ammonimento del Pitré è giusto, ma che esso si limita a un concetto esteriore, poichè la somiglianza di un canto non va notata ma dimostrata. Non solo: dire che un canto sia eguale, per l'argomento, a un altro è dire niente. Bisogna, invece, vedere perchè un canto si eguaglia a un altro.

Così, possiamo noi comprendere, nel loro significato più intimo, i vari canti che inneggiano alla Croce e, di conseguenza, al Crocifisso senza conoscere il culto per la Croce o per il Crocifisso? Ecco il problema. Il quale, d'altra parte, trova subito una soluzione se noi di questo culto determiniamo non solo i fatti esteriori ma, anche, la sua origine.

Certo, la leggenda di Sant'Elena che ritrova la Croce di Gesù è l'elemento primo di questa origine[2]. Senonchè il legno, dove morì Gesù non richiama tutta la sua passione. Appena la leggenda di Sant'Elena passa dalla Chiesa al popolo, la festa dell'invenzione della Croce diventa la festa del Crocifisso[3]. Ma come nasce, intanto, il culto della Croce? Indubbiamente, dall'analogia che passa fra l'albero del paradiso terrestre, il cui frutto generò il peccato originale, e l'albero della Croce che produsse il frutto della redenzione.

---

[1] Cfr. G. Pitrè, *Canti popolari siciliani*². Palermo, 1870, vol. II, p. 344.

[2] Sulla leggenda di Sant'Elena cfr. V. de Bartholomaeis, *Prose e rime aquilane del sec. XIX* a pag. 7-76 del B. S. P. A. anno V, puntata I-III. Aquila, 1914.

[3] E da qui il suo culto. Sul quale cfr., per tutti, l'acuto e recente lavoro di Louis Gougand, *Dévotions et pratiques ascétiques du Moyen Age*. Paris, 1925.

Digitized by Google

***

Fermiamoci in Sicilia. Si racconta, ancor oggi, a Sciacca la seguente novellina:

« Un tale giaceva da lungo tempo a letto per una malattia ribelle a tutti i rimedi. Vista inutile l'opera dei medici, una donna che va a visitarlo gli dice dei grandi miracoli, operati dalla Santa Croce di Gerusalemme e conclude: — Se voi volete guarire dovete procurarvi un pezzetto del santo legno, farne un decotto e prenderlo come medicina.

« L'ammalato parla, allora, della cosa con un suo compare, il quale, perchè è mercante, deve appunto andare a Gerusalemme, lo prega di portargli un pezzetto della sacra reliquia e gli dà molto denaro per acquistarla.

« Il compare accetta, con gioia, l'incarico, e, con entusiasmo, il denaro. Parte per Gerusalemme, ove giunto pensa ai suoi affari, ma dimentica la reliquia, di cui si ricorda solamente nel viaggio di ritorno. Non vuol perdere nè l'amico nè il denaro avuto e quindi stacca un pezzettino di legno dalla barca, su cui si trovava, e giunto in paese lo consegna con grande venerazione all'ammalato.

« Questi, avutala fra le mani, bacia e ribacia la reliquia, poi se ne fa fare un decotto, il quale, in pochi giorni, lo libera dal male. Così guarito, il suo primo pensiero fu quello di andare personalmente dal compare per ringraziarlo: però una poca gradita sorpresa lo aspettava. Il compare, visto che tutto era andato bene, gli fa conoscere come era andata la faccenda. Ma il guarito pronto gli rispose: Fede mi salva e non legno di barca »[1].

Ho voluto riportare l'edizione d'oggi per determinare la sopravvivenza della novellina. La quale, infatti, fu raccolta dal Pitrè con delle leggiere varianti:

« C'era una volta un uomo che da mesi e mesi era ammalato e nessun medico aveva mai saputo guarirlo. Un giorno va a trovarlo un suo compare e gli dice: — Compare mio, ne avete preso tante medicine e siete peggio di prima. Volete guarire? prendete del legno della Santa Croce in decozione e vedrete che miracolo! —

« L'ammalato gradì il consiglio, ma sentendo che quel legno lo

---

[1] Inedita, raccolta da Calogero di Mino.

Digitized by Google

potea trovar solamente nei Luoghi Santi rimase confuso. Finalmente volgendosi al compare, lo pregò che volesse fargli la carità di andar lui nei Luoghi Santi a procuragli il legno miracoloso. E poichè il compare promise di farlo, l'ammalato gli diede una manata di piastre per le spese di viaggio.

« Appena il compare si trovò fuori di casa pensò tra se: — Andare ai Luoghi Santi sarebbe una pazzia. E che fa? va a tagliare una scheggia di barca e quando gli parve tempo si presentò all'ammalato, e raccontando i disagi del lungo viaggio, gli mise in mano la santa scheggia.

« L'ammalato fu per venir meno dalla gioia e baciata e ribaciata furiosamente la sacra reliquia, la porse alla moglie perchè gliene facesse una decozione. Beverla e risanare fu tutt'uno. Non passò guari, però, che il compare gli rivelò tutto l'affare, ridendo della credulità dell'amico. Ma questi senza scomporsi niente rispose: Fidi salva, no lignu di varca » [1].

È assai probabile, a giudicare dagli elementi esterni, che la novellina, come si trova oggi a Sciacca sia l'originaria. Comunque, nelle due novelline identico è il motivo fondamentale: il culto delle reliquie della Croce. Le quali reliquie, spesso, hanno la funzione di veri e propri amuleti, che se, poi, l'amuleto rappresenta un veicolo fra cielo e terra [2], le reliquie della Croce [3] possono bene essere considerate come l'ultima evoluzione subita appunto dagli amuleti. Nè, del resto, questo è un culto a sè: esso, infatti, rientra in quel vasto culto delle reliquie che noi riscontriamo sia fra i rurali d'Europa sia fra i selvaggi dell'Africa [4].

Al fatto particolare, qual'è il culto della Croce, si unisce, quasi sempre, il culto generale che si ha per i motivi della Passione, giunti al popolo attraverso la lauda e attraverso la rappresentazione sacra, cosicchè è con questi motivi che il popolo siciliano inneggia alla Croce, il cui culto spiega il vario e continuo diffondersi dei canti che inneggiano appunto al sacro legno: esempio tipico il poemetto che io qui

---

[1] Cfr. G. Pitrè, *Medicina popolare siciliana*. Torino, 1896, p. 15. Ma dello stesso Pitrè cfr. *Proverbi siciliani*. Palermo, 1880, vol. IV, p. 375 e *Fiabe e leggende*. Palermo, 1888, n. CXI.

[2] Cfr. per tutti R. R. Marett, *The treshold of Religion*. London, 1909, p. 115 e sg.

[3] Sempre miracolose ma ancor più quando si trovano negli abitini.

[4] Sarebbe, ora, un compito assai vasto voler fare una rassegna delle reliquie quali si riscontrano nel folklore e nell'etnografia. Già da noi, Giovanni Pausa, *Miti, leggende e superstizioni dell'Abbruzzo*. Sulmona, 1924, p. 275

Digitized by Google

pubblico[1] e che ho trascritto fedelmente, con tutti gli errori di metrica, che non son pochi, ma che vengono annullati dal motivo musicale, arcaico e monotono, e colle parole che spesso cambiano da ottava a ottava. Il poemetto, come vedremo, ha un notevole interesse filologico e folklorico ed anche, qua e là, etnografico.

« La Cruci »

I.

1. A bui matri di Diu, vegnu a priari
Matri d'amuri e Vergini climenti
Putiti lu mè cori cunzulari
Dati un po' di lumi a la mè menti.

I. 1-8. Il poeta si rivolge alla madre di Dio, perchè egli col suo aiuto possa iniziare il canto. Solenne il preludio, v. 1, il quale tradotto in it. perderebbe tutto

---

e sg. illustrando, da par suo, la novella boccacesca di frate Cipolla ha passato in una rapida rassegna il culto delle varie reliquie, che ai tempi del Boccaccio era divenuto scandaloso. La letteratura sull'argomento è assai interessante e curiosa. Cfr. per tutti, M. Guyan, *L'irreligion de l'avenir*. Paris, 1887, p. 90 e sg. e P. Saintyves, *Les Saints successeurs des Deux*. Paris, 1911. Dello stesso: *Les reliques et les images legendaires*. Paris, 1912.

[1] Alcuni anni fa, a Mistretta (prov. Messina) io raccolsi un canto sulla Passione, composto di tre ottave divise la seconda e la terza da due versi bellissimi (dicono: Unni viriti Cruci ddà c'è Diu — Gesù Cristu cu la Cruci apparintau, e sono i vv. 161-2 del poemetto). M'accorsi subito che le ottave, da me già pubblicate (cfr. G. Cocchiara, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*. Milano, 1929, p. 54) così com'era dovevano appartenere a qualche poemetto di mole assai vasta (infatti la prima ottava corrisponde alla quattordicesima del poemetto, la seconda ai primi quattro versi dell'ottava quindicesima e agli ultimi quattro della sedicesima, la terza, tranne i primi due versi, è eguale all'ottava diciottesima). Alla mia supposizione contribuivano tre elementi: primo, la frammentarietà delle ottave; secondo quei due versi messi fra la seconda e la terza ottava e sui quali tanto aveva insistito il contadino che li cantava, dicendomi che essi non erano una *parte* (cioè un'ottava) ma una *ducizza* (cioè una parte di ottava); terzo, la fine. Allora, dopo le più accurate ricerche decisi di raccogliere tutti i poemetti della Passione che, ancor oggi, sono cantati o recitati dai popolani di Mistretta. Ne raccolsi quaranta: e, quasi quando la mia ricerca stava per ultimarsi, ecco un mio contadino, Vincenzo Bonzì, recitarmi — chè questi poemetti si cantano durante la Pasqua ma si recitano nelle altre epoche — un poemetto sulla Croce, nel quale si trovavano tali e quali i versi del canto da me riportato. Sul poemetto cfr. il com. a piè di ogni ottava e sul poeta cfr. l'ultima ottava.

Digitized by Google

'Cu ddù mutivi 'ncuminciari
Dopo finiri 'cu tri finimenti.
Sintiti, Cristiani, cuntrastari
8. Maria a la Cruci e Cristu 'nniputenti.

II

9. Ora si parti Cristu 'nniputenti,
Si parti 'a ghiri a fari pinitenza.
Lu fikkiu affettuosu e ubbirienti
A la so' matri addumannau licenza.
Maria 'nni chiddu puntu ristò senza.
Sò fikkiu parti e l'omu pirduna.
Vardati quant'è amara la spartenza!
16. 'Ca si parti sò fikkiu e l'abbannuna.

il suo significato. Il verbo *vegnu* e *viegnu* indica, appunto, e giustifica la solennità del tono. Così pure l'espressione *a bui* [b = v, perchè degradatosi ma spesso scompare e si ha *a 'ui*]. v. 4. *dati un pò di lumi* = illuminatemi: e il dim. rafforza il concetto del poeta, perchè egli si contenta di un pò di luce se questa luce gli verrà da Maria. Sulla quale cfr. Aldo Oberdofer, *Maria Vergine nella lirica religiosa del sec. XIII e XIV* a pp. 259-267 delle *Esercitazioni nella letteratura religiosa in Italia* dirette da G. Mazzoni, Firenze, 1905. v. 5, questo verso ha per noi una grande importanza, perchè è il poeta stesso a dirci che nel suo canto affioriscono ricordi di altri canti, *'ncuminciari*, manca la voc. al. in., v. 8. *Cristo*, qui nome proprio, ma per i vari significati della parola cfr. B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*. Geneve, pp. 116, 324, 343. Conf. per il v. 8 G. Pitrè, *Canti pop. sic.* cit., vol. 2, p.347 [In un canto sul Crocifisso di Belice si ha: E quannu morsi Cristu 'nniputenti — La Cruci unita a chianciri a Maria].

II. 9-16. Partenza del figlio. Cfr. il v. 20, dove la frase ha un so che di solenne, nella vera espressione tip. sic., ammantata dai tre verbi *si parti* = parte (e, quindi, divisione colla Madre), *'a ghiri* = per andare, cfr. Salvioni, *Oss. sui dialetti meridionali* nei R. I. L. XLIV, 762, (e, quindi, incontro colla Croce) *a fari* = a fare (e quindi, passione e resurrezione). Subito dopo, infatti, ecco la separazione colla Madre. Sulla quale cfr., oggi, P. Toschi, *L'antico dramma sacro italiano*. Firenze, 1926, vol. 1, p. 143. v. 11. *fikkiu* = figlio. Cfr. Giulio Bertoni, *Italia dialettale*. Milano, 1916, p. 54 e Luigi Sorrento, *L'isola del sole*. Milano, 1928, p. 122. Conf. per i v. 11-12, G. Pitrè, *Canti pop.* vol. 2, p. 347. [sempre nel canto sul Crocifisso di Belice si legge: Ch'avia un figghiu tantu ubbidienti. Cfr. altra variante a p. 362].

Digitized by Google

III.

17. Si metti 'ncaminu dda prisenza
E Cristu cu la Cruci s'arragiuna.
E quantu è granni la sò 'nniputenza
La Cruci un'avi a essiri patruna.
Cussì cumparsi nostru Diu 'mpirsuna
E ccu la Cruci si misi a pallari
— Allegrati Cruci, ca è ttua la fortuna
24. A ttia pi spusa mi vogghin pigghiari.

IV.

25. Li chiova, lu marteddu e la curuna
Chissa è la rota chi mi m'à purtari
E quannu la sintenzia si runa
Tu, tannu, Cruci, mi l'ha 'cunsinnari —
Maria, mischina, chianciennu cumpari
Cunsidirannu ca è matri di fikki.
Sintiemu a Cristu cu la Cruci pallari
32. Chi facia ddi licitimi cunsigghi.

III. 17-24. Incontro colla Croce. Ogni verso ha una sua conclusione e il passaggio è, quasi sempre, rapido e brusco. v. 17 *'ncaminu* = in cammino. Cfr. F. d'Ovidio e W. Meyer, *Lübke Grammatica storica della lingua e dei dialetti italiani.* Milano, 1906, p. 129 e L. Sorrento, *La diffusione della lingua italiana nel Cinquecento in Sicilia.* Firenze, 1921, p. 219, *dda prisenza,* cioè Gesù e il *dda* = quella che in it. indicherebbe mancanza di rispetto qui è l'indice di una venerazione. Conf. per i vv. 21-22 L. Vigo, *Raccolta amplissima di canti pop. sic.*[2] Catania, 1870, p. 542 [Nel canto su La Croce e Gesù Cristo si legge: La Cruci si firmau vanti di Cristu — E Cristu cu la Cruci ci ha passatu].

IV. 25-32. Gesù chiede la dote alla Croce — la sentenza della mia morte, dirà Egli, costituisce la celebrazione delle nostre nozze — ed ecco, intanto, Maria, la cui apparizione, v. 29-30 è di una efficacia drammatica straordinaria. v. 26 *mi mi,* cfr. G. Bertoni, *Italia dialettale* cit., p. 190 e L. Sorrento, *Latino mòdò nel dialetto siciliano,* Madrid, 1912, v. 28 *tannu* = allora, v. 29 *chianciennu* = piangendo. Ma sul pianto di Maria cf. F. Ermini, *Lo Stabat Mater e i Pianti della Vergine nella lirica del M. E.*[2], Città di Castello, MCMXVI e anche G. M. Monti, *Un pianto di Maria nel sec. XIII,* Perugia, 1917.

Digitized by Google

V.

33. Dicennu: — Fikkiu, chissu 'un si po' fari
Sumpurtari 'ssi granni maravigghi.
Iu comu Matri t'appi a nutricari
Ora pi matri la Cruci ti pigghi
La Cruci ci assignau li so assimigghi
Cu la stessa Maria vosi pallari
— O Santa Matri comu mi consigghi
40. Iu a Cristu 'un lu pozzu abbannunari.

VI.

41. Iddu mè spusu e li sò chiai fikki
Cu lu sò sangu m'appi a cunfurtari
Tu comu matri ti lu veni a pigghi
Tri uri dopu lu trapassari —
Gesù aiutava a cunfirmari.
Respuse: — chistu nun si pò fari cchiù
Cu la Cruci mi vogghiu accumunari
48. Pirchì la Cruci lu mè lettu fu.

Conf. per il v. 30 G. Pitrè, *Canti pop. sic.* cit., vol. II, pag. 347. [Sempre nel cit. canto si legge: Lu sò duluri e la gran pena ria — Cu' ha persu figghi pò cunsidirari].

V. 33-40. Colloquio fra Maria e Gesù prima e poi fra la Croce e Maria. v. 33 *'un* = non cfr. L. Natoli, *Musa siciliana*, Milano, 1922, p. LIX. v. 34 *ssi granni maravigghi*, lett. queste grandi meraviglie. È la madre che parla colla parola di Maria. In it., la frase si polverizza. Maria sa che il figlio *meraviglierà* il mondo: ma è quasi gelosa della nuova Madre (per il Figlio, invece, la Croce è la sposa ch'egli vuole abbracciare. Cfr. anche L. Vigo, *Raccolta amplissima* cit., p. 542). Nei vv. 35 e 36 par che echeggi l'invocazione di Maria del *Pianto* di Iacopone: O cruce que farai — il figlio me torrai. cfr. l'ed. crit. di A. Tamarrini, *Lo Stabat Mater e Donna del Paradiso*, Toddi, 1887.

VI. 41-48. È l'ottava più tragica del poemetto. cfr. l'austerità e la bellezza dei vv. 41-42. È la Croce che parla a Maria, a tu per tu, mentre Gesù, v. 45, conferma le parole della Croce, consapevole della sua missione e del suo destino. Per il v. 46 cfr. però i vv. 33-36. v. 46 *Respuse* = rispose, form. ant. cfr. G. A. Cesareo, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Palermo, 1924, p. 222, cchiù = più ma anch'essa forma antiquata. Cfr. Cesareo, p. 241. Pel v. 48 cfr. G. Pitrè, *Canti pop. sic.*, vol. 2, p. 347. [Sempre sul cit. canto: Cruci, lettu di Cristu veramenti].

Digitized by Google

VII.

49. O Matri, tistamentu vogghiu fari
Lassari cuntenti tutti e dui
'A la mè morti vi vogghiu lassari
Lu sangu ad idda e lu duluri a bui —.
Supra la Cruci lu cunsigghiu fui
Gesù Cristu a sò matri ci dicia
— 'Un c'è bisognu di chianciri cchiù
56. Ora mi fazzu sta filici via.

VIII.

57. Maria cu 'un chiantu amaru rispunnia:
— Cruci lu vogghiu a ttia raccumannari,
Cruci ti preu pi ttua curtisia
Tienilu forti e 'un l'abbannunari
E mentri è vivu lu teni cu ttia
Dopu ca è mortu mi l'ha cunzinnari —
E ddu salaratu fikkiu di Maria
64. La Cruci si nni spera cunzulari.

VII. 49-56. Continua il dialogo fra la Madre e il figlio. A voi lascerò il dolore dice il figlio alla Madre, v. 45: e subito dopo l'invita a non piangere più v. 46. Cosí, ancora una volta, l'espressione umana vince il senso della contemplazione e i due vv. 46-47, appunto per questo, concordano. v. 56 *fazzu* = faccio. Cfr. Cesareo, *Le origini* cit., p. 248. Assai diffuso è, nel mondo cristiano, il culto del sangue (v. 52). Sul quale, per le notizie di carattere generale, cfr. G. Pansa, *Miti, leggende e superstizioni dell'Abruzzo*, Sulmona, 1927, pp. 208-211. Intorno alle reliquie del prezioso sangue, raccolte da Longino, da Nicodemo, dalla Madonna e da Giuseppe d'Arimatea sparse, poi, in tutti i paesi, ci dà notizie dettagliate P. Suintyves, *Les reliques et les images lég.* cit., p. 144-166 — secondo il quale, però, le reliquie del sangue di Gesù originerebbero del sangue versato dai Crocifissi miracolosi. Cfr. n. 8 e aggiungi: E. Daason, *Mytes et legendes, étude sur l'orig. et l'ev. des croyanc. relig.*, Bruxelles, 1913, pp. 53 e sg.

VIII. 57-64. Maria consacra, qui, la volontà del figlio e le sue parole, interrotte da un pianto amaro, magnificano la Madre che si dispera ma non impreca. v. 63 saloratu = sia lodato. S'incontra spesso nella poesia popolare religiosa, sebbene, in molti canti, s'abbia, senz'altro, la parola *lodatu*. Cfr., ad es., Salv.

Digitized by Google

IX.

65. O lignu, quannu t'apparu 'a tagghiari
Di li celi vinni l'ammasciata
Di chistu lignu cruci 'amu a fari
Cu li vrazza di Cristu misurata!
Maria nta ddu puntu 'ntisi na chiamata
Na granni vuci, turmentu e tirruri
— Vieni — agghiaccia Maria 'mmenzu la strata —
72. Virica passa lu tò Criaturi!

X.

73. Avi la facci sua murtificata
Comu si sfauriu lu so' splennuri!
E 'ncoddu porta la Cruci sacrata
Sunu coccia di sangu li sururi —.
Lu nostru sommu beni ridenturi
La Cruci porta 'cu tanta grannizza
E bà facennu cunsigghi d'amuri
80. Và ragiunannu 'cu tanta ducizza.

Salomme-Marino, *Costumi ed usanze dei contadini siciliani*². Palermo, 1924, p. 67. Pei vv. 58-62 cfr. G. Pitrè, *Canti* cit., p. 347. [Abbiamo: Cruci comu a mè figghiu t'abbrazzasti — Cruci ca tu li sà li mè lamenta — Comu tu sula Cruci triunfasti — Compagna di sta matri assai dulenti — Nta li to vrazza tu lu pigghiasti — Cruci comu pù essiri cuntenti ».

IX. 65-72. Il poeta si rivolge, vv. 65-68, alla Croce inneggiandola. Poi riprende il filo della sua narrazione. Cfr. la bellezza dei vv. 68-72. C'è sempre, nei poemetti del popolo siciliano questa voce che sembra mormorata dall'aria stessa. A un punto la narrazione si arresta, il dialogo si smorza ed ecco una voce quasi divina che fafforza la narrazione e riprende il dialogo. Cfr., ad es., S. Salvatore Salomme-Marino, *La baronessa di Carini, ampiamente illustrata reintegrata nel testo e prec. da uno studio di G. Cocchiara*, 3 ed., Catania, 1926, p. 190. v. 72, *iu tò Criaturi*, la tua Creatura.

X, 73-80. Continua l'eco della voce e, poi, il poeta riprende il suo canto, nel quale egli non narra ma ricrea la sua commozione. Cfr. sopratutto il v. 79. Il Signore i consigli non li dà ma li fa: e la grandiosità dell'immagine determina il concetto, v. 74, *si sfauriu* = sfiorì. Così il Signore è un uomo per ora e nient'altro. v. 75 *ncoddu* = sul collo. v. 76 *coccia* = goccie. Nel canto riportato dal Vigo, *Raccolta amplissima* cit., p. 542 il canto continua: Cruci ora ti cuntu lu trattatu — Nun sai ca l'omu ha cascatu all'erruri — Ca all'immagini mia l'hannu criatu — Ora l'ha riscattari cu duluri.

Digitized by Google

XI.

81. — O Matri iu fazzu dui pussissuri
A la mè morti, 'cu tanta malizza.
E bui mi siti matri di duluri
La Cruci sarà matri di allirizza.
Chi parola d'amuri e chi finizza!
Sì bem locu di solinnitati
Ierivi lignu di tanta abbascizza
88. Ora sì ridutta a tanta dignitati.

XII.

89. Cruci, l'avisti tu la cuntitizza
D'aviri 'mbrazza li carni sacrati
O Matri Santa 'ca tantu l'amati
E a bostru fikkiu ci purtati amuri
Itivinni a lu munti e dda lassati
Lu munnu di tormenti e di duluri.
E li viriti a la Cruci appuiati
96. Li spaddi di lu nostru ridinturi.

XI. 81-88. Qui è Gesù che parla colla voce del figlio. L'ottava ripete i concetti precedenti ed è, in sostanza, peregrina e scialba. v. 81 *iu fazzu* = io faccio. Cfr. G. H. Cesareo, *Le origini cit.*, p. 248. Cioè, quando io morirò (*'cu tanta malizza* = con tanta malvagità) saranno due i miei eredi. L'espressione più che antiquata è tipicamente dialettale, v. 86 beru = vero. v. 87 *ierivi* = eri. Cfr. G. de Gregorio, *Appunti di fonologia siciliana,* Palermo, 1886, p. 15 e anche L. Pirandello, *Laute unde Lautentwicklung der Mundart in Girgenti.* Halle, 1911, pp. 11 e sg. *abbascizza* = bassezza. Pel v. 88 cfr. G. Pitrè, *Canti pop.* cit., p. 347. [Sempre nel cit. canto abbiamo: *Cruci comu può essiri cuntenta.* Cfr. v. 89].

XII. 89-96. Sembrerebbe un'ottava piena di contradizione e non lo è. In essa, chiara e limpida, risuona la voce del poeta. Il v. 92 ha per soggetto la Croce, il v. 93 Gesù. A prima vista parrebbe, invece, che il v. 93 fosse la ripetizione del 92. v. 90 *'mbrazza* = sulle braccia. Cfr. v. 67-69. v. 94 lu munnu = il mondo, parl. acc. di *tormenti.* Cfr. G. A. Cesareo, *Le origini* cit., p. 178.

Digitized by Google

XIII.

97. Tu eri un lignu di pocu valuri
Senza triunni e senza ciuri
Pressu un ciumi di misiritati
Chi nun si sapia la tò raritati
Ora 'ca tu arrivasti a tantu turi
Spusa di la divina Maistati,
Ti po' chiamari anulu d'amuri
104. Chi 'mbrazza porti la divinitati.

XIV.

105. Cruci l'avisti tu la putistati
D'aviri 'mbrazza lu veru Missia
Nasciu Gesuzzu chinu di bontati
Supra la Cruci fici la 'gunia
Gesù Cristu avanti tempu lu sapia
Di patiri sta santa unioni
Cristu si parti, e la Cruci e Maria
112. Patieru tutti e tri la Passioni.

XIII. 97-104. Continua l'elogio alla Croce, appassionato e fervente. v. 98, senza triunni = senza trionfi e *ciuri* = fiori. Cfr. L. Natoli, *Musa siciliana* cit., p. LVIII, v. 100 raritati = rarità. Il suff. -ati è comunissimo nel dialetto mistrettese, purtroppo non ancora studiato come si dovrebbe, ed ha come l'altro suffisso -ina un senso accrescitivo. Spesso si ha anche -ate. cfr. G. Cocchiara, *Popolo e canti nella Sicilia d'oggi*, Palermo, 1923, p. 128. [Dice un poeta, rivolto alla sua bella: Anche lu nomu di subrimitate], v. 101 *turi* = gloria.

XIV. 105-112. Il mistero della Croce attrae sempre più il poeta: e qui, come nell'ottava che seguirà, l'accento è veramente caldo e sentito. Cfr. la suggestiva bellezza dei vv. 107-112. Sopratutto il v. 112. v. 105 la *putistati* = la podestà, il valore, la gloria. v. 107 *chinu* = pieno, v. 108 la 'gunia = l'agonia. v. 100 patiri = soffrire. Ma che cosa? *Sta santa unioni*, dirà il poeta.

Digitized by Google

XV.

113. La stessa Cruci duluri sintia
Viriennu a Cristu nta dda 'nflissioni
E lu santu sangu chi spargia
Detti a la Cruci cunsulazioni.
Di li celi calan pirmissioni
Di patiri stu Diu l'omu 'nnucenti
Si 'nni iu a l'ortu a fari l'orazioni
120. Appe 'nsignatu lu Calici e la Cruci.

XVI.

121. Viriennu a Cristu nta dda 'nflissioni
Tantu lu trafigghiu lu chiovu ardenti
A Maria cci nni tuccau la Passioni
N'appi la parte sua di li tormenti
Tu sula Cruci pò stari cuntenti
Ti pò chiamari specchiu alluminusu
Allumini lu cori di l'agenti
128. Comu spusa di Diu eterna amurusa.

XV. 113-120, v. 114 *viriennu a Cristu*, comp. di termine per complemento oggetto, comunissimo nel dialetto siciliano. Cfr. L. Sorrento, *L'isola del sole* cit., p. 123, *nflissioni* = dolore. v. 117 venne, cioè, la volontà del Cielo.

XVI. 121-128. È ancora il poeta che parla, affascinato dal sublime mistero della Croce. v. 122 lu *trafigghiu* = lo trafisse. v. 123, cioè anche a Maria toccò la passione. Cfr. v. 112 nel quale v'è l'identico concetto, *cci nni*, accrescitivo. Pel v. 122 cfr. G. Pitrè, *Canti pop.* cit., p. 347. [Si legge: Comu si trafittau ddu chiovu ardenti]. Pei vv. 126-128 cfr. G. Giannini, *Canti pop. della montagna lucchese*, Torino, 1889. [In una preghiera è detto: « E la Croce è tanto bella — che risplende di cielo in terra — Di cielo in terra risplenderà — Cinque piaghe a noi mostrerà].

Digitized by Google

XVII.

129. O anilu putenti e maistusu
Stinnardu di lu Santu Paradisu
Di quantu fusti pisanti e grausu
Cu li vrazza di Diu fusti suspisu.
La Signuri nn'arristau vittoriusu
A Maria cci arristau lu cori affisu
Cruci, quantu fu ranni lo tò pisu
136. Di quantu fu turmintusu e forti!

XVIII.

137. E cu porta la Cruci 'nta la vita
'E di lu pararisu pussissuri
Quannu a la Cruci acchianau nostru Signuri
Lassau la Cruci a cu la vò purtari
La Cruci è varca di li piccaturi
Duna cunfortu a lu sò trapassari
Lu pararisu è mari di sbrinnuri
144. Cu 'un porta la Cruci 'un ci po 'ntrari.

XIX.

145. La Cruci pi stu munnu è n'autra Dia
Ca pi tuttu lu munnu è alluminata
La stessa Cruci m'insigna la via
Mi purtassi a la gloria biata

XVII. 129-136. Comincia il primo *finimento*. Cfr. v. 6 e nei vv. 131-2 l'immagine è addirittura iconografica. Pel v. 130 cfr. G. Pitrè, *Canti pop.* cit., p. 353. [Nel canto sul Crocifisso di Resuttano abbiamo: « La Cruci è l'asta e Cristu è la bannera »].

XVIII. 137-144. Sono questi i versi più belli e più commossi del poemetto e v'è in essi un tono veramente epico. v. 139 *acchianau* = salì, v. 143 *sbrinnuri* = splendore. v. 144 *'ntrari* = entrare.

XIX. v. 145-165. Il poeta sviluppa i concetti precedenti, ma quanta semplicità nelle sue espressioni! L'ottava costituisce l'ultimo *finimento*, dopo il quale il poeta rivelerà, a tutti il suo nome oscuro. v. 145 *n'autra* = un'altra. Cfr. G. A.

Digitized by Google

Quantu fu allarmusa dda iurnata
Quannu la nova pi lu munnu iu
— Unni viriti Cruci, dda cc'è Diu
152. Gesù Cristu cu la Cruci apparintau.

XX.

153. Minicu Mustazzu di Capizzi natu
Fatt'a' la Cruci stu ccellenti onuri
Avitimi, signuri, pi scusatu
Sugnu 'un poveru marcolfu zappaturi
Uomini addotti e cari 'ntinnituri
Tutta la mè 'gnuranza scusati
Nun haiu avutu duttrina di dutturi
160. Nemmenno libbri di scola stampati.

In Sicilia molti sono i canti, tutt'ora inediti, nei quali si inneggia alla Croce[1]: ed è questo un fatto caratteristico, quando si pensa che la Croce trova sempre i suoi accenti vivi e caldi nei vari canti della

Cesareo, *Le origini* cit., p. 238. *Dia* = Dea. Cfr. Cesareo, p. 270. Ma anche, e sopratutto, Gaspary, *Zeitschr.*, XII, p. 292 e Parodi, G. S. L. I. X, p. 191 e in *Romania* 1883, p. 611. Certo, l'espressione è poco rispettosa. v. 161 *strata* = strada.

XX. 163-170. v. 163 *Minicu Mustazzu*, mustazzu è il nomignolo, chè il nome vero del poeta è Domenico Portera, contadino nato a Capizzi, non più di quarant'anni fa, e residente a Mistretta dove ha famiglia. Io stesso, cfr. n. 9, avevo raccolto il poemetto dalla voce del Bonzi, e, poi, avutolo dal poeta ho trovato la perfetta identità fra le due redazioni. Dello stesso canto esistono, però, delle varianti. v. 166 *marcolfu* = balordo. cfr. Pitrè, *Fiabe e leggende* cit., p. 132 e B. Migliorini, *Dal nome proprio* cit., p. 167.

---

[1] Assai interessante un poemetto di novantanove ottave, nel quale la Passione è rivissuta attraverso tre dialoghi, il primo fra la Croce e Gesù (33 ottave), il secondo fra la Croce e Maria (33 ottave) e il terzo fra la Croce e gli Apostoli (33 ottave). Il poemetto raccolto pure a Mistretta sarà pubblicato in un mio prossimo lavoro.

Digitized by Google

Passione[1] ma che essa non ha nella poesia popolare canti a sé[2]. La qual cosa si spiega, ripetiamolo pure, solo col culto della Croce quale esso persiste nel volgo dell'isola.

Rivissuto da un poeta d'oggi, il mistero della Croce si riattacca, certo, a tutte quelle produzioni poetiche che sono state composte in Sicilia dal secolo XV al secolo XVIII[3]. La tradizione continua: e possiamo, però, noi, nel poemetto d'oggi, riscontrare le caratteristiche fondamentali delle antiche produzioni? Recentemente il Toschi, sulle orme del Pitrè e del Salomone-Marino scriveva, sintetizzando che « queste hanno una caratteristica regionale, la *ritruccatura* (incatenatura), artificio che consiste nel far rimare l'ultimo verso di un'ottava col primo dell'ottava seguente » e che spesso « in fondo alla storia, nell'ultima ottava, troviamo il nome dell'autore, la data e il luogo di composi-

---

[1] Cfr., ad es., A. Ive, *Canti popolari istriani raccolti a Rovigno*, Torino, 1878, p. 358 — G. Mazzatinti, *Canti popolari umbri, raccolti a Gubbio*, Bologna, 1883, pp. 304-13. — G. Finamore, A. T. P. I, 83-92. G. Bernani, A. T. P. I, 440 — G. Giannini, *Canti pop.* cit., p. 276-8 — M. Chini, *Canti pop. umbri*, Todi, s. d., ma 1918, p. 2-23, B. Pratella, *Poesie narrative e tradizioni popolari in Romagna*, Forlì, s. d., p. 33-36 — P. Toschi, *La poesia religiosa del popolo italiano*, Firenze, 1923, p. 68-72 e A. Pasetti, *Canti pop. trentini, raccolti da A. Zenatti*, Lanciano, 1923, p. 118-9. Ma anche: G. Torraca, *Reliquie viventi del dramma sacro nel Napoletano*, nel G. F. R., n. 8, p. 104. — C. Salvioni, *La Passione e altre scritture lombarde che si contengono in un codice della Bibl. Comunale di Como*, a p. 1-24 dell'A. G. I. vol. IX, Torino 1886 — Mario Pelaez, *Scritti vari di filologia*, Roma, 1901, p. 105-121 e V. de Bartholomaeis, *Rime Giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, s. d., p. 34-41.

[2] Le ha, invece, fra le laudi. Cfr. G. M. Monti, *Bibliografia della lauda*, Firenze, 1925. E nell'immensa matassa due fili: la lauda « Questo legno della Croce », ms. 104 Archivio di Stato di Lucca ma edito da Telesforo Bini, *Storia della sacra Effigie, Chiesa e Compagnia del SS. Crocifisso dei Bianchi*, Lucca, 1885 e l'altra « Sacro legno della Sancta Croce » ms. del sec. XIV, privato, ma ed. da Maria Ostermann, *I flagellati di Cartion nel Bellunese* a pp. 425 e sg. dell'A. T. P., XV, fasc. 3 e 4.

[3] Nel suo lavoro su *La poesia relig.* cit., p. XVII, il Toschi le chiama *storie*: e, infatti, il Salomme Marino cfr. *La baronessa* cit. p. 2 scrive che « le composizioni poetiche narrative in Sicilia vanno generalmente col nome di *storia, liggiuna, diri, dittu* espressioni che si equivalgono e che si adoprano qualche volta contemporaneamente nella stessa composizione ». Senonchè aggiunge, p. 3: « Tra le leggende trovano posto le narrazioni devote, le vite dei Santi e Beati, i miracoli e gli esempi morali: tra le storie non mai ». Capisco che avvengono spesso delle mescolanze, ma certo si è che la *storia* richiede ed ha uno svolgimento, il quale non sempre si riscontra nei canti della Passione.

Digitized by Google

zione »[1]. Ora, nel poemetto che noi abbiamo edito se manca la data di composizione abbiamo il nome dell'autore, col quale si determina il luogo di composizione. Non sempre, tra ottava e ottava, abbiamo l'incatenatura: ma, a parte il suo vario interesse, il poemetto può veramente attestare la continuità di una poesia popolare, la quale se da una parte è reliquia vivente, dall'altra è anche tradizione vissuta.

GIUSEPPE COCCHIARA.

---

[1] Cfr. P. Toschi, *La poesia* cit., p. XIV.

Digitized by Google

VARIETÀ E ANEDDOTI

Linguaggio e poesia.

Si deve all'attività estetica se il linguaggio varia da individuo a individuo e se acquista un sapor nuovo sulla bocca d'ognuno che parli per ispirazione del cuore; onde si dice che ciascun artista (e si potrebbe dire: ciascun uomo) ha una sua propria lingua, pur se usi le stesse parole degli altri; quelle parole, che storicamente non può non avere e per le quali riesce a farsi capire da chi lo ascolta. Il linguaggio di un poeta, ad esempio, ha una forma diversa da quella, che può imprimere alla sua opera un filosofo o uno scenziato; una forma tutta lirica, che ci trasporta in un mondo, al quale sentiamo di doverci riferire con esigenze, che non si possono e non si debbono accampare in sede filosofica o scientifica. Nell'arte la verità è bellezza; e tutti sanno che la razionalità o la logica « artistica » comporta irrazionalismi, come quello dell'Ariosto, che chiama ancora nel 1532, ad aspettarlo dal suo viaggio nell'oceano della poesia, nell'ultimo canto del *Furioso,* uomini già morti più anni prima, o come quello del Leopardi, che accomuna in un solo disprezzo i due concetti del male, dominatore del mondo, e dell' « infinita varietà del tutto », senza avvertire che il mondo, se è dominato dal male, sarà odioso (come è già stato osservato) ma non « vano ». Che cosa diremo poi del classico « silenzio verde » e dell' « orma sonora » del D'Annunzio? Metafore arditissime, logicamente ingiustificabili, si saldano talora in un'unità vivente o si rischiarano a vicenda. Si veda questo passo delle *Orientales:*

Le coup de hache brise ton jeune essort.
Ta vie et tes pensées
Autour d'un souvenir, chaste e dernier trésor,
Se traînent dispersées.

Digitized by Google

Se leggiamo questi versi, senza lasciarci trasportare dall'onda della poesia, ma consideriamo le parole una staccata dall'altra, essi possono quasi apparire privi di significato! Ma quante antinomie s'incontrano nel liguaggio dei poeti! Il Tasso dice che la radice (d'amore) è *amara e dolce;* il Poliziano scrive: « *li dolci acerbi lai* »; il Petrarca chiama la sua donna « *dolce e ria* ». Le parole non valgono di per sè, ma valgono nel loro insieme, nell'espressione viva, allacciate l'una all'altra, in modo che la significazione dell'una è schiarita dal significato dell'altra in un'unità inscindibile. Quest'unità espressiva è realtà concreta, incarnazione del pensiero.

Incarnazione, che è principio e, nei poeti, fine del linguaggio, perchè sta al di qua e al di là della lingua strumentale. È punto di partenza, insomma, e punto di arrivo. Diceva R. W. Emerson che ogni vocabolo fu, prima di tutto, un lampo di genio e che la lingua è poesia fossilizzata. E come non ricordare qui il nostro Vico? Il quale pensava, di più, che senso e fantasia fossero stati l'infanzia dell'uomo e che il linguaggio primitivo (che era poesia) fosse emerso dal senso, prendendo « radice nel corpo ». Di qui, come si sa, scaturisce, per il Vico, il linguaggio in ciò che ha di essenziale. Ciò che ha di artificioso è effetto dell'intelletto, che non produce immagini, ma concetti. Ora, questa infanzia dell'uomo è infanzia perenne, che si rinnovella ad ogni ora, così quando l'anonimo e oscuro popolano impronta la sua espressione della sua calda anima e innova la lingua, creando un vocabolo o un significato nuovo, come quando il colto poeta, affinando la sua esperienza letteraria al fuoco della sua ispirazione, riesce ad attingere nel tormento e nell'ansia la sua vera parola, che, purificata dalle scorie caduche, brilla quasi d'un primitivo ed ingenuo candore, ed appare tutta schietta e vivace, come per un misterioso contatto con le vergini forze della sua anima.

Così avviene che la poesia può mancare in un grosso poema (se questo non è che un'infilata di sillabe esattamente accentate, o se insomma, non è un vero « poema »), e può, invece, risplendere in un umile vocabolo raccolto, per esempio, sulla bocca d'un campagnolo o d'una fanciulla innamorata. La poesia è di tutti e di nessuno e non sopporta misura, non è schiava del peso o del volume, non è subordinata all'estensione, perchè è un'entità qualitativa, impalpabile, imponderabile.

Ora, se il linguaggio nella sua essenza è poesia, perchè non do-

Digitized by Google

vremmo noi studiarlo anche come arte? Perchè dovremmo ostinarci a bandire dalla « linguistica » la sezione di questa disciplina che ne analizza la spontaneità, la ingenuità, la freschezza e ne svela la bellezza? Perchè dovremmo astenerci, schiavi del vecchio pregiudizio che la linguistica altro non sia che l'esame naturalistico della lingua, dal discriminarne l'attività fantastica, per meglio valutarla, distinguendola dalla passività strumentale? Perchè dovremmo continuare a chiamare « linguistica » il solo esame della lingua come fatto fisico e come fatto sociale? Sia che si studi una parola o un documento letterario, l'animo nostro o si sublima, esaltato dal bello, o si mortifica nel mediocre, o si avvilisce nel brutto. Quante parole e locuzioni pregnanti, turgescenti, luminose e colorite svelano, di colpo, la fantasia d'un artista! Quale vibrazione nella lingua di Santa Caterina, quando il fervore di questa popolana sfocia nella poesia e non si perde e svanisce nell'esaltazione e nei turbamenti mistici e non si appesantisce in disquisizioni dottrinarie! La Santa dirà che i suoi desideri sono « ansietati », che il suo cuore nel caldo d'amore « scoppia e dissolvesi », che la sua sollecitudine per la salute del prossimo è la brama non solo della sua anima, ma delle sue « interiora ». Della fede dirà che è la « pupilla » che sta nell'occhio dell'intelletto; chiamerà Cristo « agnello smidollato ». L'orazione sarà concepita come « incenso », come « latte dell'anima ». Vedrà la gloria di Dio in « figura di fiore »; il peccato sarà « una saetta avvelenata ». Amare le anime sarà « mangiarle »

Come palpita l'ispirazione del Leopardi nell'*infinito silenzio*, nella *profondissima quiete*, negli *spazi interminati!* La *faticosa opra*, la *speranza dolce*, il *vago avvenire* sono tratti ineliminabili dall'ode « A Silvia », così come la *dolce e chiara notte* e le *campagne inargentate* sono elementi vivi e necessari della « Sera del dì di festa » e del « Tramonto della Luna ». Nelle *ossa dei morti* che *fremono amor di patria* non c'è l'anima ardente del Foscolo? Che importa poi se l'uso individuale diviene norma generale? Che importa se queste ed altrettante espressioni si divulgarono e per il lungo uso perdettero il loro primitivo sapore? Noi parliamo qui del loro primo apparire, noi parliamo di creazione, non di imitazione. E non c'è, anche, tutta l'anima d'un contadino poeta, invaso dalla malinconia del silenzio notturno, rotto dal querulo grido dell'allocco « (quando pende dal cielo la pallida luna), nella denominazione meridionale *lagnu* per questo uccello, che

Digitized by Google

lancia il suo lungo e monotono lamento, il suo pungente « lagno »? Era un poeta chi diede il nome di *lagnu* all' « allocco », chi chiamò *cintura del drago* nei dialetti lombardi ticinesi l' « arcobaleno » o lo disse negli Abruzzi « arco vergine » e chi in Francia denominò *sauterelle* la « locusta » e la battezzò *cavalletta* in Italia. Era un poeta chi, con una pennellata vivace, nell'Italia centrale chiamò *la rossa* il « cocomero » e nell'Emilia lo disse « il fuoco »....

Se non è, anch'essa, « linguistica » questa sottile analisi discriminativa delle voci poetiche da quelle strumentali, io non so più che cosa sia esame linguistico. Dobbiamo, dunque, per essere linguisti, chiudere l'animo alla fulgurazione del bello e rinunciare all'indagine più ricca e feconda, a cui ci inviti il linguaggio con l'insistente richiamo della sua poesia perenne? Reclamare i diritti imprescindibili della fantasia nello studio del linguaggio, non significa cancellare dalla « linguistica » la ricerca laboriosa e paziente del linguaggio come « fatto sociale »; anzi significa apportare un necessario contributo e integramento d'investigazioni difficili e sottili a una disciplina, di cui sinora non si è studiata che una sola sezione. È tempo di assumere sotto il titolo di « linguistica » così l'esame estetico, come quello naturalistico e giovarsi di esso per penetrare nel regno della natura, cogliendo in atto lo slancio creatore del pensiero.

GIULIO BERTONI.

Digitized by Google

Intorno al testo del frammento Barbieri dell' " Ugone d'Alvernia ".

È noto da alcuni anni che tra le carte del Barbieri passate alla Bibl. dell'Archiginnasio di Bologna si trova un frammento di mano del sec. XIV ex. del poema franco-veneto *Huon d'Auvergne* (Debenedetti, in *Arch. Romanicum,* IX (1925), p. 205). L'intero ms. dovette contenere tutta l'opera, cioè così la prima (*Ugo e Sanguino*) come la seconda parte (*Ugo e Carlo Martello*): il framm. superstite non ci serba che 59 lasse (vv. 1264) di quest'ultima, e propriamente presso che intero l'episodio infernale. Il De Bartholomaeis[1] lo esamina minutamente, dimostra gli stretti rapporti che lo collegano con la versione padovana[2], tali, questi rapporti, che i due testi vengono a rappresentare una distinta discendenza[3] di fronte a quella che conosciamo traverso

---

[1] *La discesa di Ugo d'Alvernia all'inferno, secondo il frammento di Giovanni Maria Barbieri,* Bologna, 1929 (estr. dalle *Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna,* Cl. di Scienze Morali, Ser. II, t. X (1925-26); Ser. III, t. I-III (1926-29).

[2] Studiata dal Crescini, in *Propugnatore,* XIII (1880), p. 44 ss., poi da I. Ludovisi, *L' « Ugo d'Alvernia » secondo il cod. franco veneto della bibl. Vescovile di Padova,* Aquila, 1895.

[3] Il testo da cui entrambi discendono fu elaborato da un autore di cui è agevole determinare la patria. Quando Enea offre ad Ugo la sua guida, il conte diffida, per la ragione che nel ms. di Berlino è così espressa:

Tot si pensa li quuens autramente (corr. *au traïment*).
Que *Anthenor* fist de la troiane gent,

e col Berl. s'accompagna, sia pure fraintendendo (*a tenor*), il cod. di Torino. Invece nel framm. Barbieri a questi versi corrispondono i segg.:

Tot si pensa le quens a traïment
Qe *Eneas* fist de la troyane gent (vv. 229-30),

Digitized by Google

il cod. Gonzaga[1], per non parlare del Torinese che malamente lo traduce[2]; e lo pubblica per intero, accompagnandolo con qualche nota e un buon glossario[3]. Il nostro framm., benchè scritto, diciamo così, in francese, mentre gli altri testi (eccetto quello di Berlino, e per la lingua e per cento altre ragioni ad esso superiore) sono semplici traduzioni o compendî, presenta scarso interesse. Se ne togli le didascalie, qualche rara novità sostanziale, qualche buona lezione, si raccomanda alla nostra attenzione soprattutto per i suoi numerosi e grossolani errori.

L'ediz. del De B., da me accuratamente riveduta, se non sul ms., sopra fotografie, mi risulta assai fedele. Ecco le mie poche osservazioni.

A p. 15 n. 1 si dice che il *jus* del v. 51 è corretto sopra *mus*: leggi *nus;* nella stessa pag. n. 2, s'avverte che il Cop. aveva incominciato a

---

come nel Pad.:

Tuto cussí pensa lo conte al tradiment
Che Eneas fexe de la troiana çent.

Questo riguardo per Antenore, cui già faceva attenzione il Ludovisi (p. 10), dimostra che il testo cui fa capo la nostra piccola famiglia era d'autore padovano.

[1] Su questo prezioso ms., ora nel Kupfer-Kabinett di Berlino (Hamilton, N. 337), vogliamo aggiungere qualche notizia sfuggita al De B. Per la storia esterna di esso ricordiamo che la bibl. dei signori di Mantova fu venduta a Venezia al principio del sec. XVIII, quando la casa si estinse col duca Ferdinando Carlo (m. 1708). Il nostro cod. in quel torno di tempo fu acquistato dai nobili Trevisan, dai quali passò ai Soranzo e infine agli Hamilton (V. Rossi, *I codici francesi di due biblioteche veneziane del Settecento,* in *Miscellanea.... in onore di V. Crescini,* Cividale, 1927, p. 87 ss.). Aggiungo che il testo è assai meglio noto di quanto non risulti dalla Pref. del De B. Lo Stengel ne pubblicò altri amplissimi estratti nella *Festschrift* del 13. *Neuphilologentag* in Amburgo, 1908, nei *Mélanges de philologie.... offerts à M. Maurice Wilmotte,* Parigi, 1910, p. 687, negli *Studi letterari e linguistici* dedicati a P. Rajna, Firenze, 1911, p. 873, nella cit. *Miscell.* in onore del Crescini, p. 267.

[2] Fatto conoscere dal Graf, in *Giorn. di Filol. romanza,* I, 92 ss. Ne pubblicò il noto episodio R. Renier, *La discesa di Ugo d'Alvernia allo Inferno,* in *Scelta-Romagnoli,* CXCIV.

[3] Rare le omissioni. Non compare *clergé* (v. 1154), dove preferirei ad ogni modo *clerge; idios* (v. 1072), variante di *isdios* del v. 846; *piere* (v. 588). Sul Lessico, qualcosa nel corso di queste postille. Qui noto solo che *en rechoi* (v. 301) non significa « in riposo », ma « di nascosto »; *unbla* (v. 1000) non credo « si umiliò », ma « s'incarnò » (cfr. *onbrer* nell'*Entrée d'Espagne,* ed. Thomas, *Gloss.*).

Digitized by Google

scrivere « *Qui* fu nostre » : si tratta di « *Ou* fu n. », cioè della ripetizione materiale d'una parte dell'emistichio che precede.

v. 53 cel] il ms. *çel.*

v. 107 Qe tu vais qorando sa'je ben, sans e[*n*]*sogne*]. Il De B. fatta la sua brava correzione, caccia nel Less. un *ensogne* « insegnamento ». Superfluo notare che *esogne* (ant. franc. *essoigne*) va benissimo, naturalmente senza alcun punto.

v. 147. Au[si] come colui *en* bone entecion] *ca,* cioè *c'a.*

v. 156. ombre] *onbre.*

v. 171-2. Se si non est voire, De çe graçia *no m'ordon* | D'ensire jamés] *no moi don;* si cancelli *ordon* « ordini, disponga », del Less.

v. 196. lungo] *lunge.*

v. 200. tere] *terre.*

IX Rubr. Coment] *Comant.*

v. 206-7. Merveiles oi le Quens; a respondui: | « Santa Marie! *ecc.*] Si legga: « Merveiles oi », le Quens a respondui, | « Santa Marie, *ecc.*

v. 212. des] *de.*

v. 253. Li] *Le.*

v. 260. Et tu qi as *co lor* de plus posançe] va letto *color.*

v. 296. Çevalerie] *Çevalarie.*

v. 349. preçeie] *preçeir.*

v. 389 poice] *poiçe.*

XVII Rubr. dejonchés] *de jonches.*

v. 400-1. Cum plus i vont plus furent lutanere. | De la clartés entrerent en oscurere.] Preferirei: Cum plus i vont, plus furent lutanere | De la clartés e'ntrerent en oscurere.

v. 433. mais] *mai.*

v. 450. Qe mais nen auront fors che mal e *d'efroi*] *desroi.*

v. 451. Monsignor] Si legga *Mon signor,* e parimente si stacchi il possessivo le altre volte che occorre, vv. 488, 1116.

v. 597. flamés] *flamos.*

v. 629. justicie] *justiere.*

v. 710. topin] *tapin.*

XXXVI Rubr. sasite] *sa site* « la sua saetta », e tolgasi *sasite* « saette » dal Gloss.

v. 986. tot autre nient] tot *autrement.*

v. 991. dist] *dit.*

Digitized by Google

il cod. Gonzaga[1], per non parlare del Torinese che malamente lo traduce[2]; e lo pubblica per intero, accompagnandolo con qualche nota e un buon glossario[3]. Il nostro framm., benchè scritto, diciamo così, in francese, mentre gli altri testi (eccetto quello di Berlino, e per la lingua e per cento altre ragioni ad esso superiore) sono semplici traduzioni o compendî, presenta scarso interesse. Se ne togli le didascalie, qualche rara novità sostanziale, qualche buona lezione, si raccomanda alla nostra attenzione soprattutto per i suoi numerosi e grossolani errori.

L'ediz. del De B., da me accuratamente riveduta, se non sul ms., sopra fotografie, mi risulta assai fedele. Ecco le mie poche osservazioni.

A p. 15 n. 1 si dice che il *jus* del v. 51 è corretto sopra *mus*: leggi *nus;* nella stessa pag. n. 2, s'avverte che il Cop. aveva incominciato a

---

come nel Pad.:

Tuto cussí pensa lo conte al tradiment
Che Eneas fexe de la troiana çent.

Questo riguardo per Antenore, cui già faceva attenzione il Ludovisi (p. 10), dimostra che il testo cui fa capo la nostra piccola famiglia era d'autore padovano.

[1] Su questo prezioso ms., ora nel Kupfer-Kabinett di Berlino (Hamilton, N. 337), vogliamo aggiungere qualche notizia sfuggita al De B. Per la storia esterna di esso ricordiamo che la bibl. dei signori di Mantova fu venduta a Venezia al principio del sec. XVIII, quando la casa si estinse col duca Ferdinando Carlo (m. 1708). Il nostro cod. in quel torno di tempo fu acquistato dai nobili Trevisan, dai quali passò ai Soranzo e infine agli Hamilton (V. Rossi, *I codici francesi di due biblioteche veneziane del Settecento,* in *Miscellanea.... in onore di V. Crescini,* Cividale, 1927, p. 87 ss.). Aggiungo che il testo è assai meglio noto di quanto non risulti dalla Pref. del De B. Lo Stengel ne pubblicò altri amplissimi estratti nella *Festschrift* del 13. *Neuphilologentag* in Amburgo, 1908, nei *Mélanges de philologie.... offerts à M. Maurice Wilmotte,* Parigi, 1910, p. 687, negli *Studi letterari e linguistici* dedicati a P. Rajna, Firenze, 1911, p. 873, nella cit. *Miscell.* in onore del Crescini, p. 267.

[2] Fatto conoscere dal Graf, in *Giorn. di Filol. romanza,* I, 92 ss. Ne pubblicò il noto episodio R. Renier, *La discesa di Ugo d'Alvernia allo Inferno,* in *Scelta-Romagnoli,* CXCIV.

[3] Rare le omissioni. Non compare *clergé* (v. 1154), dove preferirei ad ogni modo *clerge; idios* (v. 1072), variante di *isdios* del v. 846; *piere* (v. 588). Sul Lessico, qualcosa nel corso di queste postille. Qui noto solo che *en rechoi* (v. 301) non significa « in riposo », ma « di nascosto »; *unbla* (v. 1000) non credo « si umiliò », ma « s'incarnò » (cfr. *onbrer* nell'*Entrée d'Espagne,* ed. Thomas, *Gloss.*)

Digitized by Google

scrivere « *Qui* fu nostre »: si tratta di « *Ou* fu n. », cioè della ripetizione materiale d'una parte dell'emistichio che precede.

v. 53 cel] il ms. *çel.*

v. 107 Qe tu vais qorando sa'je ben, sans e[*n*]*sogne*]. Il De B. fatta la sua brava correzione, caccia nel Less. un *ensogne* « insegnamento ». Superfluo notare che *esogne* (ant. franc. *essoigne*) va benissimo, naturalmente senza alcun punto.

v. 147. Au[si] come colui *en* bone entecïon] *ca,* cioè *c'a.*

v. 156. ombre] *onbre.*

v. 171-2. Se si non est voire, De çe graçia *no m'ordon* | D'ensire jamés] *no moi don;* si cancelli *ordon* « ordini, disponga », del Less.

v. 196. lungo] *lunge.*

v. 200. tere] *terre.*

IX Rubr. Coment] *Comant.*

v. 206-7. Merveiles oi le Quens; a respondui: | « Santa Marie! *ecc.*] Si legga: « Merveiles oi », le Quens a respondui, | « Santa Marie, *ecc.*

v. 212. des] *de.*

v. 253. Li] *Le.*

v. 260. Et tu qi as *co lor* de plus posançe] va letto *color.*

v. 296. Çevalerie] *Çevalarie.*

v. 349. preçeie] *preçeir.*

v. 389 poice] *poiçe.*

XVII Rubr. dejonchés] *de jonches.*

v. 400-1. Cum plus i vont plus furent lutanere. | De la clartés entrerent en oscurere.] Preferirei: Cum plus i vont, plus furent lutanere | De la clartés e'ntrerent en oscurere.

v. 433. mais] *mai.*

v. 450. Qe mais nen auront fors che mal e *d'efroi*] *desroi.*

v. 451. Monsignor] Si legga *Mon signor,* e parimente si stacchi il possessivo le altre volte che occorre, vv. 488, 1116.

v. 597. flamés] *flamos.*

v. 629. justicie] *justiere.*

v. 710. topin] *tapin.*

XXXVI Rubr. sasite] *sa site* « la sua saetta », e tolgasi *sasite* « saette » dal Gloss.

v. 986. tot autre nïent] tot *autrement.*

v. 991. dist] *dit.*

Digitized by Google

v. 1017. Eçachïel] *E Çachïel.*
v. 1043. Jusque] *Josque.*
v. 1065. Tolgasi il punto dopo *Nicomachus.*
v. 1080. demandemant] *domandamant.*
v. 1100. prent] *prant.*
LII Rubr. endroit] nel ms. questa parola non c'è.
LVII Rubr. consilieors] *consileors.*

Vorrei, prima di finire, accennare a una questioncella di carattere metodico. Sovente ci troviamo in presenza di manifestissimi errori dovuti a sbadataggine del rozzo copista. Il De B. ne corregge alcuni; altri, e in gran numero, non so perchè, li lascia. Non dico che si debba raddrizzare (e poi, come?) la lingua spesso così bastarda di questi documenti, e in particolare poi del nostro, che è un vero mostro; ma d'altro lato non possiamo considerare come forme accettabili, cioè, comunque siano, intenzionali, espressioni che malamente vogliono solo imitare una scrittura che non fu capita. Scelgo tra i molti solo un paio d'esempi.

v. 161. Ad Ugo d'Alvernia appare Enea, tutto chiuso nelle armi e con la spada cinta e in mano un ramo d'ulivo. La sua statura ce la dice in questo v. il nostro framm.:

Dos pies de plan avoit bien de lon.

Il De B. non registra nel Less. nè *dos* nè *plan;* solo nota *lon* « distanza », rinviando al nostro verso (!). Qui la « distanza » non c'entra. Il v. suona nel ms. di Berlino:

X. pieç de plain avoit il bien de longn,

tradotto nel Torinese:

Desy piede me parea longo,

e in quello di Padova:

Diex pie' de plain aveva ben lon.

Se non vogliamo fare d'Enea un ridicolo nanerello, convien correggere *Des* (« Dieci interi piedi ben aveva egli di statura »).

v. 201. Dice Enea:

Enfers *chaï* ou tot la mi' espee.

Nel Less. il De B. registra *chaï* « caddi », senza tuttavia chiarire

Digitized by Google

nelle Note o altrove il rapporto sintattico. Ma certamente il Cop. ha, qui come altrove, lasciato cadere una sillaba: si tratta di [*cer*]*chai* (cfr. Berl. Tor. *cerchay,* Pad. *cerchie*).

v. 272. Di Guglielmo d'Orange, che appare a Ugo d'Alvernia, dice il nostro ms.:

Coite oit noire come *poile borlie.*

Francamente non capisco. Se consulto il Less., dovrei intendere così: « cotta aveva nera come pelliccia listata », cioè non intendere. È evidente qui una deformazione del testo originario, ove certo si parlava di « pece bollita », come si vede bene dal Berl.:

La cote noire ensi cum pois boillie.

v. 382. Le batiaus se part *al trot* *estivamant nachis*]. Lasciamo che *trot* è tutt'altro che di certa lettura. Il De B. spiega *estivamant* « frettolosamente », e di *nachis* non dice nulla. Vero è che nelle Annotazioni registra la lezione degli altri mss. Basterà per tutti il Berl.:

La nef si part, anch estormant non quis,

a persuaderci che sotto quello strano *al trot* si nasconde semplicemente un *altre,* e che le due parole seguenti riproducono alla peggio qualcosa come *esturmant no chis.*

SANTORRE DEBENEDETTI.

Digitized by Google

Per una "Breve risposta".

Alla *Breve risposta* di Silvio Pieri comparsa in quest'*Archivum*, XIV, pp. 129-131, replicherò negli *Studi danteschi*, vol. XV, prendendo a discutere il recente saggio del mio contradittore intorno a un piccolo problema del Rimario della *Divina Commedia*.

Sarà facile, anche se non piacevole, mostrar di nuovo che la fallacia delle conclusioni del Pieri dipende da inadeguata conoscenza del toscano dei tempi di Dante e degli studi relativi, e da erronei concetti intorno alla natura del linguaggio poetico e a ciò che intendiamo oggi per edizione critica.

Appellarsi, come ora fa il Pieri, al « gusto » e a certa presunta e ambiziosa « superiore capacità », per respingere dati di fatto sicuri, — i quali non possono contrastare per nulla nè con le abitudini linguistiche di Dante nè con le squisite esigenze della poesia, — è un comodo quanto vano diversivo.

ALFREDO SCHIAFFINI.

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por **José Joaquim Nunes.** Vol. I (Introdução), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, 16°, pp. XIV-497. Vol. II (Texto), *ibidem*, 1926, 16°, pp. XVI-471. Vol. III (Comentário, variantes e glossário), *ibidem*, 1928, 16°, pp. VIII-728.

§ 1 *. — Questo *corpus* delle *cantigas d'amigo* sarà accolto con particolare motivo di soddisfazione dai romanisti italiani, i quali, da quando (1924) passò d'Italia in Portogallo il prezioso manoscritto noto sotto il nome di « codice Colocci-Brancuti », univano al legittimo rammarico di vedersi privati d'un tal te-

---

* Cito qui, una volta per tutte, alcuni scritti a cui dovrò più spesso richiamarmi nel corso della presente recensione. Il lettore è pregato di ricorrere a quest'elenco quando s'imbatterà in qualche citazione incompleta. Per le sigle designanti i codici rimando alla nota seguente.

Benedetto Croce, *Poesia « popolare » e poesia « d'arte »* (in *La critica*, XXVII, 1929, pp. 321-339, 401-428).

Cesare De Lollis, *Dalle cantigas de amor a quelle de amigo* (in *Homenaje a Menéndez Pidal*, Tomo I, Madrid, 1924, pp. 617-626).

Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age*, 1ª ediz., Paris, 1889; 3ª ediz., Paris, 1925.

Henry R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle a. S., 1894.

H. R. Lang, *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères* (in *Modern Language Notes*, X, 1895, col. 207-231.

Rodrigues Lapa, recensione dell'opuscolo *Don Denis* indicato in fondo a quest'elenco (in *Revista Lusitana*, XXVI, 1927, pp. 306-309).

Ramón Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, discorso letto nel 1919 e ristampato a pp. 251-344 di *Estudios literarios*, Madrid, [1920].

Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, conferenza tenuta nel 1922 e stampata a pp. 7-60 della raccolta *El romancero*, Madrid, senza data.

Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924.

Digitized by Google

soro il timore che esso avesse ad incontrar la sorte di restar qual venerato cimelio nelle vetrine d'una biblioteca, anziché essere oggetto e fonte d'utili studi. Ora, la voluminosa pubblicazione del Nunes, se, come è ben comprensibile, non può diminuire quel rammarico, smentisce tuttavia quel timore.

Per la prima volta, infatti, dopo l'edizione critica del canzoniere di re Dionigi (per la quale il Lang ottenne dal Monaci le varianti che interessavano quel canzoniere), il confronto con la lezione del codice che è conveniente[1] chiamare *B* (confronto sempre utile e redditizio, se anche le varianti di valor sostanziale non sono molto numerose), è stato impiegato su vasta scala per la restituzione dei testi[2]; ed è da notare che tal confronto è stato eseguito direttamente sul ms. e non ha potuto giovarsi della fatica della signorina Jole Ruggieri, la quale ha pubblicato per intero *Le varianti del canzoniere portoghese Colocci Brancuti nelle parti comuni al Codice Vaticano 4803* (in *Archivum romanicum*, XI, 1927, pp. 459-510), nell'intervallo di tempo che passa tra l'apparizione (1926) del vol. II (cronologicamente però primo; ed è precisamente quello con-

---

Carolina Michaëlis De Vasconcellos, *Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal* (in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX, 1895, pp. 513-541).

Oskar Nobiling, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* (in *Romanische Forschungen*, XXV, 1908, pp. 641-719).

J. J. Nunes, *Un ramo de flores colhido na antiga lirica galego-portuguesa* (in *Mélanges.... offerts a M. Alfred Jeanroy*, Paris, 1928, pp. 337-347).

Eladio Oviedo y Arce; Santiago Tafall y Abad, *El genuino « Martín Codax »* (in *Boletín de la Real Academia gallega*, tomo X, 1916-1917, pp. 1-16, 57-73, 89-104, 121-125, 153-162, 233-257, 265-271) (del primo autore la parte filologica e paleografica, del secondo l'interpretazione musicale, pp. 265-271).

Silvio Pellegrini, *Don Denis*, Belluno, 1927.

[1] Già altrove (*Archivum romanicum*, XII, 1928, p. 303, n. 2) feci notare l'opportunità di distinguere, nell'uso delle sigle, i codici dalle corrispondenti edizioni diplomatiche o critiche, indicando con *A*, *B*, *V*, rispettivamente, il codice di Ajuda, il codice Colocci-Brancuti, il codice della Vaticana; e riservando le sigle *CA*, *CB*, *CV*, rispettivamente, all'edizione critica della Michaëlis, alla stampa diplomatica del Molteni, alla stampa diplomatica del Monaci.

Un passo dell'opera qui recensita offre una conferma della detta opportunità. Dice il passo (vol. I, p. 203, n. 3): « no Indice ou Catalogo, que precede o C. V. ». Il lettore, che ha visto indicare con C. V. il codice 4803 della Biblioteca Vaticana, può, anzi, deve credere che il catalogo menzionato, che è la nota lista colocciana di autori portoghesi, stia in principio del ms. or ora citato, mentre in realtà esso si trova, sì, in principio della pubblicazione del Monaci, ma è stato là stampato da un altro e ben diverso codice (3217 della Bibl. Vaticana).

[2] Tolto il canzoniere di Don Denis, si conoscevano le varianti di *B*, fino a poco tempo fa, per un numero ristrettissimo di casi. Credo che l'elenco di questi casi sia completo, o poco meno, quando siano annoverate alcune *cantigas* che entrano nella nota raccoltina portoghese del Monaci (*Manualetti d'introduzione agli studj neolatini* .... pubblicati da E. Monaci e F. D'Ovidio, II, *Portoghese*, Imola, 1881), la *cantiga* **63** di *V* = **480** di *B* (Cesare De Lollis, *Per una canzone di Alfonso X*, in *Studj di filologia romanza*, VIII, 1901, pp. 380-386) e la rubrica della cantiga **653** di *V* = **1062** di *B* (De Lollis, *Dalle cantigas de amor*, p. 624, n. 3).

Digitized by Google

tenente i testi) di queste *Cantigas d'amigo* e l'apparizione (1928) dei vol. I e III, destinati ai commenti.

Ma anche per altri motivi il lavoro qui recensito costituisce un'opera a cui non può mancare l'attenzione degli studiosi. L'autore, che entra nel novero dei collaboratori allo *Jahresbericht* del Vollmöller, è da lunghi anni familiare non solo con l'antica poesia ispano-portoghese, cui fece larghissimamente posto in una *Chrestomathia archaica* (Lisboa, 1906) da molti elogiata [1] e apparsa in forma ancor migliore nella seconda edizione (*Crestomatia arcaica*, Lisboa, 1921?), ma pure con l'antica lingua in genere, della quale è venuto pubblicando sulla *Revista Lusitana* una serie di monumenti. Insomma, ci troviamo davanti ad un lavoro dovuto a un conoscitore della materia. Esso s'impone anche per la mole veramente rilevante (più di cinquecento *cantigas*, con circa milleduecento pagine di varie illustrazioni).

§ 2. — Esattamente, le poesie edite sono 511 [2]. Sarebbero 512, ma una, la CCXXXIV [3], è perfettamente identica alla LXXIV (si tratta di un componimento che anche negli apografi italiani compare due volte, attribuito la prima a Pay Soarez, e l'altra a Afonso Eanes de Coton; cfr. vol. II, p. 71, n. 1; p. 469, n. alla p. 211; vol. III, p. 208).

Questa cifra 511 potrebbe in verità ritenersi maggiore del numero reale delle *cantigas d'amigo* a noi pervenute [4]. Ciò non tanto per effetto di due canzoni, la CCCXLI e la CCCLXXXIII, che sono « d'amore » ed erroneamente entrarono a far parte della collezione (l'errore è stato rettificato dall'editore stesso: vol. I, p. 4; vol. II, p. x; vol. III, p. 301 e p. 332) [5]; quanto per effetto di un certo numero di canzoni che non rispondono al concetto di *cantiga d'amigo* quale, a quanto si può desumere dai frammenti del trattato di poetica con cui s'inizia *B*, vigeva ai tempi dei nostri trovatori, o non molto dopo.

È noto come quei frammenti lascino vedere che la distinzione tra *cantigas d'amor* e *cantigas d'amigo* si basava sull'esser nella prima specie l'inizio del componimento posto in bocca a un personaggio maschile, nella seconda specie posto

---

[1] V. *Romania*, XXXVI, 1907, p. 473; *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, XXVIII, 1907, col. 294-297 (J. Huber); *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, LIX, 1908, pp. 35-41 (A. Gassner); *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXXIII, 1909, pp. 363-364 (H. R. Lang); *Revue des langues romanes*, LVII (VII della VI^a serie), 1914, pp. 495-496 (M. Grammont); J. Leite De Vasconcellos, *Lições de filologia portuguesa*, Lisboa, 1911, p. 448 (2^a ediz., *ibidem*, 1926, pp. 435-436); e per questi giudizi e altri, egualmente d'approvazione, espressi in lettere private da Adolfo Coelho e da Ernesto Monaci, v. la pagina in appendice alla sopra citata *Crestomatia arcaica* del 1921.

[2] Inoltre, nelle biografie del vol. I s'incontran numerose *cantigas d'amor* e talune *de maldizer*.

[3] Le cifre romane rimandano ai testi dell'edizione (vol. II); l'abbreviazione « vol. », quando non sia preceduta da altra indicazione, si riferisce all'opera presentemente recensita.

[4] Manca tuttavia nella raccolta la *cantiga V* **404**, essendo questa estremamente deturpata nel ms.; cfr. vol. III, pp. 498-499.

[5] Forse è una *cantiga d'amor* anche la CCCLXXXVIII, dove la voce *namorada* può esser vocativo, anziché apposizione ad *eu*.

Digitized by Google

in bocca a un personaggio femminile[1] (cfr. vol. I, pp. 1-2; vol. II, pp. VIII-IX).

Attenendosi a questo concetto, la « pastorella », come riconosce lo stesso Nunes, che nondimeno le ha fatto posto nella sua edizione[2], « deverá antes fazer parte das *cantigas d'amor*, pelo menos na forma que ela mais freqüentemente reveste. Com efeito, é o cavaleiro que, ao encontrar-se no caminho com uma pastora, se lhe dirige, fazendo-lhe uma declaração de amor e portanto falando no início ou primeiras coplas da cantiga[3]. A confirmar êste meu modo de pensar está a circunstância do *Cancioneiro de D. Denis*, inserir entre elas [cioè entro le *cantigas d'amor*] as três que lá figuram sob o nome dêste rei » (vol. I, p. 21; cfr. vol. II, p. IX). Ma, oltre le « pastorelle », anche altre composizioni inserite nella raccolta non si adattano allo schema profilato dalla poetica del codice Colocci-Brancuti (cfr. vol. II, p. X): sono, se alcuna non me ne è sfuggita, i num. XX (*Levantou-s'a velida*), CLV (*Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*), CC (*Dizia la fremosinha*), CCXXXV (*Dizia la ben talhada*), CCCLXI (*Diss'a fremosa en Bonaval assi*), CCCLXXX (*Quem viss' andar fremosinha*), CCCLXXXVI (*Pela ribeira do rio*), CCCCXV ([*Levou-s'a louçana*]), CCCCLXXIII (*Ũa moça namorada*), CCCCXC (*A do mui bon parecer*), CCCCXCVI (*Eno sagrado, en Vigo*). In tutte queste poesie or ora indicate, e che dirò narrative (cfr. vol. II, p. X), il personaggio femminile o non parla affatto, come in XX e CCCCXV, o parla soltanto dopo un'introduzione, descrittiva o informativa, dell'autore. Ad esse poi vanno aggiunti due dialoghi che s'aprono con parole di un uomo a una donna (XXIV: *En grave dia, senhor, que vos oí*; CCCLVIII: *Ai, fremosinha, se ben ajades*)[4].

Viceversa, stando allo schema della poetica già più volte ricordata, avrebbero diritto a essere inclusi tra le *cantigas d'amigo* due di quei 5 *lais* conservati, oltre che da *B*, dal codice vaticano 7182 (V^a)[5]; infatti, i due *lais* in questione, come anche ci fanno sapere le rubriche dei codici[6], son canti di giubilo e di danza attribuiti a cori di donzelle; né avrebbe valore l'osservare che i *lais* già nell'epoca che li vide nascere, come mostran le rubriche che li accompagnano nei mss., eran sentiti quale genere a parte, e che questo genere è entrato tardi nella letteratura tro-

---

[1] Personaggio femminile, dico, e non *namorada*, come dice il Nunes (vol. II, p. IX), perché non di rado nelle *cantigas d'amigo* non è l'innamorata che parla per prima, ma la madre o un'amica.

[2] « Pastorelle » sono i num. I, II, III, CX, CCLVI, CCLXXX, CCCXXX (e forse CCCCLXXIV; ma cfr. vol. I, p. 22).

[3] Questo, tuttavia, non sempre, chè talora la « pastorella » si limita a rappresentare un soliloquio della pastora, risolvendosi così in un semplice componimento narrativo (cfr. vol. I, p. 21).

[4] Cfr. vol. I, p. 2. — La coerenza vuole che, se si accolgono in una raccolta generale delle *cantigas d'amigo* i due dialoghi ora citati, vi si accolgano anche quelli simili rappresentati da *CB* **371/317*** = *CA* **432** (cfr. vol. I, pp. 267-268) e da *V* **40** = *B* **428** = *CA* **240**, nonché altri ancora.

[5] Trascrizione e illustrazione di V^a, nonché bibliografia completa relativa ai *lais* portoghesi, in *Archivum romanicum*, XII, 1928, pp. 303-317.

[6] *Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Marot d'Irlanda* ecc. (*B* **2** = V^a, c. 276 *v*); *Este laix fezeron donzelas a don Ançaroth* ecc. (*B* **5** = V^a, c. 278 *r*).

* La prima cifra rimanda alla numerazione del codice; la seconda a quella del Molteni.

Digitized by Google

vadoresca della penisola iberica, nella qual letteratura la « materia di Bretagna » è importazione dotta: ché anche della « pastorella » i trovatori in lingua gallego-portoghese avevan coscienza di genere a sé [1], e delle radici straniere, cioè provenzali, della « pastorella », nessuno può dubitare (cfr. vol. I, pp. 21-22).

Criterio alquanto più largo di quel che si desume dalla poetica di *B* sarebbe ritener sufficiente, per annoverare una *cantiga* nel gruppo di quelle *d'amigo*, il fatto che in essa si trovino, siano o no all'inizio della prima strofa, parole attribuite a una donna e riferentisi agli amori di questa o al suo corteggiatore o innamorato, venga questo o no espressamente indicato col nome di *amigo* o di *amado* o con altro sinonimo o con una perifrasi. Questo criterio, pel quale il Nunes mostra inclinazione [2], abbraccierebbe la maggior parte delle pastorelle e delle poesie narrative sopra elencate; non tutte, però, ché lascerebbe fuori almeno i num. XX, CCLXXX, CCCCXV, nonché i due *lais* prima ricordati.

Invece, anche a queste esclusioni si ovvia stabilendo il principio, veramente razionale, di accogliere sotto uno stesso denominatore tutti i componimenti che pongano in scena, quale figura centrale, una donna giovane. Da una raccolta così intesa non ci sarebbe forse ragione di bandire quella poesiola di Alfonso X (*B* **475**/**369**), nella quale una fanciulla manifesta alla sorella il proposito di non sposarsi mai se non la sposerà il re; inoltre, piuttosto che del titolo *cantigas d'amigo*, che non può assolutamente adattarsi a poesie puramente narrative come il num. XX, converrebbe servirsi di una denominazione quale *cantigas de mulher* o *livro das donas* o *livro feminil*, terminologia già ventilata dalla compianta signora Michaëlis (cfr. vol. I, p. x e p. 3), o d'altra denominazione di questa natura.

Senonché, veramente, il Nunes nel vagliare i materiali per la sua edizione non s'è attenuto a un sistema fisso, bensì s'è regolato ora secondo lo schema della poetica di *B* (cfr. vol. II, p. IX), ora secondo le indicazioni fornite dalle rubriche dei codici (cfr. *ibidem*), ora secondo la presenza di sfoghi amorosi d'un personaggio femminile (cfr. sopra e n. 2), ora infine secondo certe caratteriche metriche e stilistiche che costituiscono ciò che egli ed altri chiaman volentieri « fattura popolare », « impronta popolare », o similmente (cfr. vol. I, p. 4; vol. II, p. x). Circa quest'ultimo criterio, la sua poca attendibilità è mostrata ad evidenza dall'erronea inclusione, che esso ha provocato, delle canzoni CCCXLI e CCCLXXXIII, di cui fu già detto (cfr. sopra, p. 277); s'aggiunga che esso non dovrebbe probabilmente escludere la poesiola di Alfonso X poco prima citata e forse nemmeno i due ricordati *lais*, nei quali componimenti si riscontrano ad usura quello stile, quell'andatura, quelle movenze realistiche, antiauliche, anticortesi, che costituirebbero la forma detta, con aggettivo per cui io faccio le più ampie riserve, « popolare ».

Ma veniamo ormai alla conclusione di questo lungo argomentare, che non ha inteso essere un'esercitazione di pedanteria a carico del benemerito editore, il

[1] *E fiz por ela esta pastorela*, dice Pedr'Amigo de Sevilha in CCCXXX (*V* **689** = *B* **1098**), v. 6.

[2] Egli giustifica l'inclusione delle pastorelle nella sua edizione « também por que algumas, como as I, II e CX, são verdadeiros lamentos de mulher apaixonada » (vol. II, p. x).

Digitized by Google

quale, alla fin dei conti, ha esteso il proprio lavoro più in là dei limiti entro cui aveva diritto di tenersi. Quanto a me preme di far rilevare è che dalle osservazioni venute qui esponendo riesce confermata, ancora una volta, la verità che le distinzioni per generi, tanto care alla vecchia critica, se malamente si reggono sul terreno della teoria, non sono meno malsicure sul terreno della pratica. Personalmente, io mi dichiaro partigiano di un modo d'edire gli antichi canzonieri portoghesi che proceda per monografie riservate ogni volta alla produzione completa di un singolo trovatore, piuttosto che partigiano di raccolte generali. D'altra parte, è indubitabile che anche siffatte raccolte tornano, per ragioni pratiche, opportune e utili. Ma precisamente le stesse ragioni pratiche vogliono che esse sian redatte secondo una linea direttiva chiara e ben definita, tale da renderne pronti e sicuri la consultazione e l'uso. Insomma, senza abbandonarsi a quella pletora di distinzioni, non sempre solidamente fondate, in albe, ballate, barcarole, ecc., che il Nunes già esperimentò nella prima edizione della sua *Chrestomathia archaica* e poi giustamente abbandonò nella seconda, riterrei conveniente o attenersi a quel principio che sopra ho chiamato veramente razionale (« accogliere sotto uno stesso denominatore tutti i componimenti che pongano in scena, quale figura centrale, una donna giovane »), adottando di conseguenza un titolo confacente e ovviando alle ingiuste esclusioni; ovvero, mantenendo il titolo di *cantigas d'amigo*, raccogliere in un corpo quante canzoni rispondano esattamente al concetto che di quel genere fornisce la poetica di *B*, ponendo in una appendice o in diverse appendici le pastorelle, le poesie narrative, i dialoghi come i num. XXIV e CCCLVIII della presente edizione, ed anche i due *lais* più volte rammentati.

§ 3. — Il vol. I, che reca anche dieci riproduzioni fotografiche, di cui alcune notevolmente interessanti [1], ha carattere in gran parte divulgativo, ma riuscirà in molti punti vantaggioso anche agli studiosi di professione.

---

[1] Specialmente (pp. 476-476 *a*) due tratti del codice *B*, racchiudenti l'uno la *cantiga* numerata **720** (= *V* **321**, CLV dell'edizione Nunes); l'altro quella numerata **1277** (= *V* **883**, CCCCXC dell'edizione Nunes).

Graditissime sarebbero anche le riproduzioni (pp. 148-148 *b*) di tre tratti di quel codicetto di Martin Codax che fu scoperto nel 1914 dall'antiquario Pedro Vindel e non molto dopo pubblicato dallo stesso in un'edizione di pochissimi esemplari, corredata di facsimile fotografico (*Martín Codax. Las siete canciones de amor: poema musical del siglo XII*.... por Pedro Vindel. Madrid, 1915); graditissime e per l'irreperibilità del codicetto (non ho potuto, malgrado insistenti ricerche, appurarne l'attuale proprietario) e per la grande rarità dell'edizione Vindel. Senonché, le tre riproduzioni offerte dal Nunes.... non rappresentano il manoscritto. Il Vindel, nella sua pubblicazione, oltre dare un'accurata e fedele fotografia, in grandezza naturale, delle due pagine costituenti il codicetto, volle aggiungere « sete fac-símiles parciaes, feitos sobre fotografias *restauradas*, ou seja completadas nos passos em que o pergaminho está defeituoso » (Carolina Michaëlis De Vasconcellos, *A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor*, in *Revista de filología española*, II, 1915, pp. 258-273; v. pp. 259-260). Ora, precisamente sopra le fotografie restaurate, e non sopra quelle fedeli, sono state eseguite le riproduzioni date dal Nunes. Sebbene questi non lo dica, è facile rendersene conto grazie all'ampio e assai pregevole studio dell'Oviedo y Arce su *Martín Codax*. Delle tre riproduzioni codaciane che accompagnano l'edizione del Nunes, la prima presenta, nella terzultima riga, una *S* iniziale maiuscola, nitidissima e rilevatissima, mentre nel facsimile del Vindel non fatturato « con dificuldad se rastrea

Digitized by Google

La parte che meno potrà arrecare del nuovo a questi ultimi, e che anche, probabilmente, sarà giudicata prolissa e qua e là superflua dal gran pubblico dei lettori, è quella dei capitoli II-IV, i quali danno sulla giulleria e sui trovatori notizie attinte alle precedenti trattazioni della Michaëlis nel *CA*, del Menéndez Pidal in *Poesía juglaresca*, dell'Oviedo y Arce e del Tafall Abad nel citato studio su Codax.

Di scarso interesse pel gran pubblico, pel quale bastavano le conclusioni, può rendere invece ancora dei servizi ai filologi (nonostante l'assai più importante lavoro, già citato a p. 276, della sig.na Ruggieri), il cap. VII, che riproduce un esame del codice Colocci-Brancuti stampato precedentemente dallo stesso autore in una rivista non facilmente accessibile fuori della penisola iberica (*Boletín de la Real Academia gallega*, Coruña, num. del settembre 1924, del dicembre 1924, del febbraio 1925)[1].

---

la figura de esa letra », secondo assicura il sig. Oviedo (p. 70, n. 8ª; cfr. anche, a p. 59, la riproduzione eseguita sul facsimile autentico, riproduzione in cui la *S* in questione precisamente non appare); nella seconda riproduzione vien presentata la canzone *Mandad'ei comigo* come scritta tutta di seguito in una medesima colonna, mentre dal facsimile autentico risulta che nell'originale tale canzone è disposta in due diverse colonne (v. la trascrizione diplomatica dell'Oviedo y Arce, pp. 62-63); nella terza riproduzione, infine, la canzone *Quantas sabedes amar amigo* risulta come se fosse tutta perfettamente ed ugualmente leggibile nell'originale, il quale invece dal facsimile si rivela deteriorato e illeggibile nella quarta riga e in parte della quinta, sesta, settima, ottava e nona (v. la or ora ricordata trascrizione, p. 63).

Uguale provenienza dalle fotografie restaurate del Vindel, e, quindi, valore del pari assai relativo e discutibile, hanno le riproduzioni dello stesso ms. che il Nunes unisce all'articolo *Flores de un ramo*.

[1] Qualche osservazione a proposito di quest'esame.

1ª. Nel dare varianti, versi e strofe mancanti a *V*, sarebbe stato più conveniente riprodurre fedelmente il ms., senza intervenire con segni d'interpunzione, scioglimento delle abbreviazioni e correzione degli errori.

2ª. È dubbio che richieda l'aggiunta di un [*do*] (p. 455) la rubrica posta in testa alla *cantiga* **1062** (= *V* **653**), sulla quale già scrisse il De Lollis: « Si corregga e punteggi così: *En esta folha adeante se começam as cantigas d'amor. Primeyro trobador: Bernaldo de Bonavalle*. E si avrà una rubrica che indica l'ordine di successione nei quinterni utilizzati dal collettore, non quello cronologico; precisamente come nel caso del *Vat.*, 227: *En esta folha adeante, se começam as cantigas d'amigo que fezeron dos cavalheros, e o primeiro es Fernán Rodríguez de Calheiros* » (*Dalle cantigas de amor*, p. 624, n. 3).

3ª. Che i copisti di *B*, del pari che quelli di *V*, siano stati degli italiani, era cosa già saldamente acquisita dalle ricerche del Monaci.

4ª. A ciò che si sapeva finora dei manoscritti portoghesi conosciuti dal Colocci si può ormai fare un'aggiunta (p. 475). Oltre ad aver certamente conosciuto l'originale da cui fu copiato *B* e quello da cui fu copiato *V*, e forse un terzo codice che gli avrebbe servito per compilare la sua tavola di autori portoghesi (cod. 3217 della Vaticana) ovvero per completare *B* o per l'una e l'altra cosa insieme, egli ebbe probabilmente visione e indubbiamente notizia di un altro manoscritto portoghese; ritengo infatti di aver dimostrato or non è molto (*Archivum romanicum*, XII, 1928, pp. 303-317, e specie 313-316), in un articolo che non è uscito in tempo perché il Nunes potesse approfittarne, che esi-

Digitized by Google

Benvenuti sono gli abbondanti appunti sulla grammatica e sulla poetica delle *cantigas d'amigo* (cap. VI); benvenuti e per la scarsezza di sussidi che si ha ancora al proposito, e per la familiarità che con questo ha l'Autore [1].

Le note biografiche relative ai trovatori che figurano nell'edizione, note che abbracciano circa 200 pagine [2], offrono non pochi materiali nuovi e rielaborano i vecchi. Segnalerò, non soltanto per rilevare un esempio interessante di quest'ultimo caso, ma anche per l'importanza del soggetto, l'interpretazione data ai noti versi di Alfonso X contro Pero da Ponte (*V* **70** = *B* **487**):

Vos non trobades come proençal
mais come Bernaldo de Bonaval.

Questi versi già attrassero, e non a torto, l'attenzione del Canello [3], della signora

---

stette nella prima metà del sec. XVI, e verisimilmente in Italia, un manoscritto portoghese, di proporzioni non precisabili, diverso da *V* e da *B* e dai loro originali, manoscritto di cui il Colocci si procurò, in un modo o in un altro, una copia (forse parziale), che ci è conservata nelle carte 276 *r*-278 *r* del codice vatic. lat. 7182 (*V*[a]). Il numero dei canzonieri gallego-portoghesi che, oltre *V*, *B* e *V*[a], ebbero a trovarsi nel nostro paese è, dunque, relativamente, rilevante, e denota che, oltre Angelo Colocci, dovette vivere o passare fra noi alcuno che, fosse egli italiano o straniero, nutriva interesse per quei canzonieri; il che rende legittima la speranza di un'ulteriore fortunata scoperta in qualche nostra biblioteca.

5[a]. A p. 480 il nome Flammi va corretto in Flamini. — Le notizie più diffuse e più esatte che si abbiano sull'attività del Colocci come « provenzalista » son date da Santorre De Benedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel cinquecento*, Torino, 1911.

[1] Egli ci ha dato già, oltre l'introduzione grammaticale e gli appunti di poetica che accompagnano le due edizioni della già citata sua crestomazia (cfr. sopra, p. 277), diversi studi di linguistica e una *Gramática histórica da lingua portuguesa*, Lisboa, 1919.

In pochissimi punti del cap. VI sono d'opinione diversa da quella dell'Autore; per questi punti v. più avanti, p. 305, e, tra le osservazioni ai testi (p. 307 e sgg.), quelle relative a CXC, 8, e CCCCLII, 3. Anche trovo discutibile la distinzione tra « verso » e « ritornello » (p. 407), quasi che il ritornello non sia anch'esso un verso o un insieme di versi.

[2] Anche qui due piccole osservazioni.

1[a] (pp. 277-278). La tavola colocciana di autori portoghesi, come ho già rilevato nella n. 1 di p. 276, antecede il canzoniere della Vaticana nell'edizione del Monaci, non nel manoscritto. Il Nunes, con la frase « no *Indice*, que... se diz ter sido organizado por A. Colocci », sembra non ritenga certo che la detta tavola provenga dalla mano dell'umanista iesino; ma la cosa è sicura e indubitabile.

2[a] Non approvo l'espressioni « contribuiu para o *Cancioneiro Geral Galego-Português* » (p. 319), « colaboradores do antigo *Cancioneiro galego-português* » (p. 205), e simili (v. p. es. p. 176); anzitutto, perché la denominazione *cancioneiro geral galego-português* non è storica, ma è stata fabbricata dall'erudizione dei tempi nostri; poi, perché i manoscritti che noi conosciamo ci autorizzano a risalire ad una raccolta di trove indubbiamente molto ampia, ma alla quale l'aggettivo *geral* può convenire soltanto fino a un certo punto; infine, perché l'espressioni ora citate lascerebbero supporre in questo e quel trovatore coscienza e volontà di contribuire a una raccolta che fu eseguita soltanto posteriormente.

[3] Ugo Canello, *Il canzoniere portoghese della Vaticana*, nel volume *Saggi di critica letteraria*, Bologna, 1877, pp 237-239.

Digitized by Google

Michaëlis [1], del De Lollis [2] e del Bertoni [3], del quale ultimo seguì l'opinione il Menéndez Pidal [4]. Ora pensa il Nunes (pp. 296-298) che essi si riferiscano a qualche tenzone in cui Pero da Ponte, come già Bernaldo da Bonavalle, abbia sostenuto una tesi in contrasto o in discrepanza con le dottrine o la prassi dei provenzali; e infatti, la *cantiga* del monarca castigliano rinfaccia replicatamente al trovatore di essersi impegnato in *tan louca razon*, in *razon tan descomunal.... e que tan pouco val*, da rendere evidente che *trobar* a lui *fal* [5]. S'io non m'inganno, questa nuova soluzione è, fra quante sono state finora proposte pei due discussi e oscuri versi del re dotto, quella che ha il vantaggio della maggior naturalezza e semplicità; e mi par che ad essa convenga attenersi, almeno provvisoriamente. Il che non vuol dire affatto che gli studiosi che precedettero il Nunes nel toccar dell'argomento, e particolarmente i due italiani ultimi citati, non abbiano detto delle cose esatte e accettabili per altri rispetti. E tanto meno vuol dire che non si debbano far nostre le note del Bertoni (che è peccato siano, a quanto pare, sfuggite all'autore qui recensito), sul « provenzaleggiamento » di Alfonso X: tutta l'opera poetica del re, opera di vero poeta, che brilla vivida tra il grigiore di tante rime trasmesseci dai *cancioneiros*, sta a dimostrare che l'imitazione provenzale a lui accetta era quella « ligia ai migliori trovatori e ai motivi più caratteristici della poesia occitanica, non quella indeterminata, vaga, indistinta, secondo la maniera del Bonaval », che « provenzaleggiare » voleva dire per lui « sforzarsi di attingere i migliori esemplari della poesia occitanica, industriarsi di eguagliare i trovatori più ricchi d'individualità », che « 'provenzaleggiare' significava insomma, per lui, 'poetar bene' » (p. 174).

§ 5. — Una questione che, pur senza essere oggetto di trattazione particolare e a fondo, non poteva nondimeno non affiorare in un'introduzione a una raccolta generale delle *cantigas d'amigo*, è quella dell'origine di questo genere. L'opinione del Nunes sull'argomento, opinione espressa anche in altra sua recente pubblicazione [6], è che le *cantigas d'amigo*, e soprattutto quelle dette « parallelistiche », « foram decalcadas sôbre outras cantadas pelo povo » (p. 88), sono « puras imi-

---

[1] Carolina Michaëlis de Vasconcellos, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX, 1895, p. 599; XX, 1896, p. 206; e in *CA*, II, 1904, pp. 458-460.

[2] *Dalle cantigas de amor*, pp. 623-626. Quest'articolo, pubblicato nel 1924, era però pronto dal dicembre 1922, come mi risulta da comunicazione del compianto autore, ed è perciò anteriore a quello del Bertoni che vien citato nella nota immediatamente seguente.

[3] Giulio Bertoni, *Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese*, (in *Archivum romanicum*, VII, 1923, pp. 171-175).

[4] *Poesía juglaresca*, pp. 213-214.

[5] Che « Alfonso si riferisca a un qualche componimento di Pero », e forse a qualche tenzone, aveva già pensato il De Lollis, *Dalle cantigas de amor*, p. 626.

[6] *Un ramo de flores*; v. segnatamente p. 344: « as lindas cantigas que os trovadores galêcio-portugueses punham na boca das solteirinhas do seu tempo, sem duvida à imitação doutras que elas cantavam ».

Digitized by Google

tações doutras que o povo cantava » (p. 89)[1]. Non mi è possibile condividere tale modo di vedere. D'altra parte, esso lascia il problema centrale immutato nei suoi termini essenziali, soltanto spostandolo nel tempo: quale infatti l'origine di queste canzoni che il popolo avrebbe cantato prima che ci fossero dei trovatori e di cui i trovatori avrebbero fatto « pure imitazioni »? Perciò, e anche perché alcune mie precedenti affermazioni in questa materia han suscitato, or non è molto, contro di me e insieme contro studiosi quali Giulio Bertoni, Cesare De Lollis e Ramón Menéndez Pidal, degli attacchi polemici che sono frutto, per tacer d'altro, di molta incomprensione[2]; mi permetto di tornare ancora una volta sulla contro-

---

[1] Cfr. anche p. 12: « os seus autores.... estavam convencidos de que... as sua trovas eram continuadoras de outras, feitas por elas proprias » [cioè da donne]; p. 17: « inteiramente populares, isto é, construídas à imitação de outras que sôbre o mesmo tema o povo cantaria »; p. 19: « as cantigas n.° CCLVIII e CCCXC que, se não são as mesmas dentre outras muitas que as solteirinhas dêsse tempo cantariam, foram pelos sues autores compostas com perfeita imitação dessas »; e pp. 130-131, dove però l'affermazione è alquanto attenuata: « É portanto fora de dúvida que existia em Galiza e Portugal uma poesia indígena, anterior à provençal, e que sôbre ela decalcaram muitas das suas cantigas bastantes trovadores ».

[2] Mi riferisco alla recensione del mio opuscolo *Don Denis* pubblicata dal Lapa. Nella qual recensione è dato leggere tratti di questo tenore (p. 306): « É curioso registar que desde 1923 se vem notando em filólogos italianos uma mal velada animosidade contra a profunda simplicidade, tão comovedora por vezes, do nosso lirismo arcaico. Bertoni, Lollis e agora o sr. Pel. parecem exprobar-lhe o que constitue a sua maior valia: o não ser chata imitação dos moldes provençais, o ser emfim, de certo modo, original, terrantês. E o que é grave, é que essa ideia tem frutificado e tem aceitação em obras, como a *Poesia juglaresca*, 214, de M. Pidal, e *The Arthurian Legend*, 48, n. 1, de W. Entwistle ».

Grande e immeritato onore mi fa il sig. Lapa ponendo il mio modesto nome in compagnia di tanto insigni. Pure io non posso fare a meno di rilevare che, se lo squarcio di prosa su riportato allude alle *cantigas d'amigo*, (e non può essere altrimenti, essendo addirittura impensabile che il sig. Lapa voglia mettere in dubbio l'influsso provenzale nelle *cantigas d'amor*, influsso che tutti, a principiar dal Wolf e dal Diez, hanno riconosciuto, e che del resto è manifesto come il sole in una giornata serena), almeno tre su quattro dei rimandi bibliografici del sig. Lapa non sono che fantasie. Infatti:

a) quale che possa essere l'opinione del Bertoni sulla popolarità o meno delle *cantigas d'amigo*, sta il fatto che di questo genere non è nemmeno lontanamente questione nell'articolo suo chiamato in causa dal sig. Lapa, e che è quello da me sopra citato a p. 283, n. 3, e riassunto nella stessa pagina;

b) lo scritto del De Lollis a cui il sig. Lapa pensa è quello che io ho citato nell'elenco bibl. a p. 275 e più volte dopo ricordato: esso combatte la vecchia teoria della « fusione d'una poesia di popolo più antica, con quella importata di Provenza » (p. 620), ma afferma d'altra parte che « una poesia di popolo, anteriore a quella cortigiana, e poi ad essa contemporanea e posteriore, c'è stata e in Portogallo, e in Francia e in Provenza, e in Italia » (p. 621), che « per delusione più che per sazietà » della maniera aulica « dev'esser sorto il gusto per quella poesia che fioriva meravigliosa e rigogliosa in un piano inferiore, ma meglio aerato, della vita » (p. 622), e che, infine, se proprio si voglia fare delle genealogie di generi, la genealogia debba essere in quest'ordine: « *cantigas de amor*, alla pro-

Digitized by Google

versia, nella speranza di riuscire almeno a chiarire il mio pensiero in proposito. Il che facendo non penso menomamente, lo dichiaro nel modo più esplicito, di confondere il prof. Nunes (il quale, da studioso serio, non manca, naturalmente, di riconoscere la gran parte che l'imitazione dei provenzali ebbe nella lirica ispano-portoghese)[1] con chi in faccende scientifiche si lascia influenzare da un malinteso orgoglio patriottico e vede nientemeno che un nemico dell'onor nazionale portoghese in chiunque creda di poter avere, in attinenza alle *cantigas d'amigo*, opinioni discordanti da quelle tradizionali presso gli studiosi di Portogallo.

Tanto più volentieri entro di nuovo in questa discussione, in quanto che sul concetto di poesia popolare Benedetto Croce ha portato proprio ora quel chiarimento che da lui e dalla sua estetica si poteva attendere (*Poesia « popolare » e poesia « d'arte »*). Il Croce, ribadito che « la poesia non ammette categorie di nessuna sorta, e, quando è poesia, è unicamente poesia » (pp. 322-323), stabilisce che la definizione di poesia popolare potrà essere soltanto « psicologica, ossia di tendenza o di prevalenza e non già di essenza » (p. 323): poesia popolare sarà quella che « ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme » (p. 324). Essa dunque « è fatta consistere essenzialmente in un atteggiamento dell'animo o in un 'tono' del sentimento e dell'espressione, essa non s'identifica con la poesia del cosiddetto popolo o di altre condizioni estrinsecamente e materialmente determinate. C'è molta poesia popolare tra circostanze o sotto parvenze d'arte, come c'è, nella cosiddetta cerchia della letteratura popolareggiante, molta poesia d'arte o addirittura artificiosa: la distinzione vera permane ideale e intrinseca. Sia pure che la poesia popolare fiorisca di solito nell'ambiente popolare, non perciò si rinchiude in questo: il suo tono si fa udire da per ogni dove sorgano animi così disposti, e perciò anche in ambienti non popolari e da uomini non popolani; e, del resto, è noto che gran parte della poesia popolare si deve a letterati o semiletterati, e assai poca a popolani ignoranti, di un'ignoranza circa

---

venzale, *cantigas de amigo* contaminate di elementi cortesi (o *cantigas de refram*), *cantigas de amigo* di tipo veramente popolare »* (pp. 622-623);

c) a p. 214 di *Poesía juglaresca* si trovano accettate l'idee del Bertoni sul modo d'intendere il provenzaleggiamento di Alfonso X, ma si cerca invano anche qui un qualsiasi pur lontano accenno alle *cantigas d'amigo*; delle quali parlano invece altre pagine, che definiscono il genere quale « sin duda indígena y antiquísimo » (p. 329), e ne mettono in evidenza l'attraente vaghezza d'ispirazione, l'elegante grazia di linee, la freschezza e intensità di sentimento (p. 222).

Non mi è dato verificare l'esattezza del rimando al lavoro del sig. Entwistle; tuttavia credo che quanto ho notato basti già a documentare la serietà con cui il sig. Lapa esamina l'opere altrui e a mostrare l'affidamento che meritano i giudizi da lui pronunziati.

[1] Vol. I, pp. 32, 78, 83.

* Devo però aggiungere che alcuni anni dopo che queste parole eran state stampate, una noterella de *La Cultura*, VI, Firenze-Roma-Ginevra, 1926-1927, p. 481, noterella che ho ragione di attribuire allo stesso De Lollis e che ad ogni modo non può essere apparsa su quella rivista da lui diretta senza la sua approvazione, trovava che, nella pagina del mio *Don Denis* poi incriminata dal sig. Lapa, erano espressi « dubbi ragionevoli sulla cosiddetta poesia popolare di cui le *cantigas de amigo* sarebbero un genere ».

Digitized by Google

la quale poi ci sarebbe molto da ridire e distinguere. Comunque, perchè quel tono risuoni, occorre soltanto che alcuni uomini, ancorchè colti, siano rimasti, verso la vita o certi aspetti della vita, in quella semplicità e ingenuità di sentimento o vi ritornino in certi momenti » ecc. (p. 329).

A questa nuova definizione di poesia popolare, che s'impone come unica concreta fra quelle finora presentate e unica possibile [1], io mi rifaccio qui non perché mi prema determinare se in base ad essa il genere delle *cantigas d'amigo* meriti o no l'aggettivo « popolare »; giacché è evidente che si potrebbe rispondere in modo adeguato a una domanda così formulata, soltanto distinguendo caso per caso, cioè autore per autore, in altrettante monografie che esorbitano dal nostro compito presente [2]. Ma l'articolo del Croce e il concetto di poesia popolare dal Croce propugnato servono egregiamente a rilevare l'infondatezza, l'inesattezza o la parzialità dei differenti concetti di poesia popolare che hanno dominato il dibattito sulla popolarità delle *cantigas d'amigo*. Il quale dibattito deve parte non piccola della sua esistenza al fatto che, come spesso similmente si verifica, presso coloro che vi hanno partecipato l'aggettivo « popolare » ha avuto accezioni diverse, onde sotto uno stesso simbolo son venuti a confondersi problemi ben disparati.

Se il Monaci, infatti, al dichiarar canti veramente popolari una parte dei componimenti raccolti nel canzoniere portoghese della Vaticana, si valse di espressioni [3] che palesano come quell'insigne studioso non fosse fuori dell'atmosfera delle vaghe e nebulose immaginazioni che si soglion chiamare « il mito romantico della poesia popolare », lo Jeanroy, che stampava la prima edizione de *Les origines de la poésie lyrique en France* una quindicina d'anni dopo, adoprò l'aggettivo « populaire » in opposizione a « courtois » [4], intese per poesia popolare « des productions émanant, sans doute, de poètes déterminés pourvus d'une

---

[1] Ad essa parrebbe essersi avvicinato il Menéndez Pidal in un passo di *Poesía popular y poesía tradicional*: « una porción de las obras llamadas populares muestran en su estilo algo primario, elemental, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo personal, por sencillo que sea éste, como un producto natural con los fabricados por el hombre. El estilo de esas obras es tan difícil de imitar por un poeta culto » ecc. (p. 16). Ma altrove, nella stessa conferenza, la poesia popolare vien così definita: « Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular » (p. 38).

[2] In più d'un caso la ricerca verrebbe probabilmente ad escludere tanto la presenza di una poesia popolare nel senso della definizione sopra accettata, quanto la presenza di una poesia d'arte nel senso di poesia ricca di coscienza e di esperienza (cfr. Croce, p. 324); e verrebbe piuttosto ad affermare la presenza di una poesia « letteraria » o accademica (cfr. ancora Croce, pp. 401-403, 418), con velleità più o meno accentuate di vezzeggiare popolareggiando; e « popolareggiare », si sa, è cosa ben diversa dall' « esser popolare ».

[3] Ernesto Monaci, *Canti antichi portoghesi*, Imola, 1873, p. IX: « Io li direi popolari, perchè nati dal popolo e dal popolo tramandati nella letteratura.... Tali canti, sia pure in una forma più rude ed agreste, dovettero necessariamente preesistere a quel periodo in cui dominò la scuola dei trovatori ».

[4] Alfred Jeanroy, *Les origines*, 1ª ediz., pp. X-XII; 3ª ediz., pp. XVI-XVIII.

Digitized by Google

certaine culture, faisant œuvre réfléchie et littéraire, mais qui sont restés avec le peuple dans une union assez intime pour traduire fidelement sa pensée et faire battre son coeur, des pièces composées en un mot, non *par* le peuple, mais *pour* le peuple, et pour le peuple tout entier »[1], e fissate le idee in questi termini, logicamente negò qualità di popolari alle *cantigas d'amigo* conservateci, essendo innegabile in quel « genere » la presenza di elementi che lo mettono, nel complesso, sotto la luce della letteratura cortese. Per parte, poi, degli scrittori che in opposizione allo Jeanroy sostennero la « portoghesità » delle *cantigas d'amigo* (poiché è noto come l'illustre erudito francese dal constatato influsso della poesia provenzale e francese sul nostro genere abbia creduto di poter inferire la derivazione dalla Francia del genere tutt'intero), la natura « popolare » di quella poesia venne affermata intendendo con ciò soprattutto affermarne l'origine « indigena ». Come sia quest'origine indigena ciò che principalmente stette a cuore al Lang e alla Michaëlis De Vasconcellos, ognuno sa o può facilmente vedere, senza che qui sia necessario far luogo a particolari rimandi; converrà invece riportare il seguente passo di un recentissimo partecipante alla polemica, il Lapa: « É neste largo sentido de *nacional* que nós consideramos a expressão vaga de poesia popular »[2]; alle quali parole si possono affiancare quelle adoprate dal Nunes nel distinguere in tre classi le canzoni amorose dei trovatori gallego-portoghesi: quelle della prima classe sono imitate dai provenzali, quelle della seconda sono d'imitazione meno servile, quelle della terza, infine, sono « rigorosamente nacionais, isto é, feitas sóbre modelos populares »[3].

Come si vede, la controversia sulle *cantigas d'amigo* è venuta col tempo alquanto spostando il proprio centro di gravità. Tale spostamento è in relazione, sebbene, a quel che si può giudicare, non veramente diretta e cosciente, col mutato clima filosofico-critico europeo. Il primitivo problema dell'origine di quelle *cantigas*, quale era sentito dal Monaci, è per la critica odierna un problema, meglio che risolto, dissolto, giacché soltanto chi sia indietro di alcuni lustri nel movimento culturale può ancora fantasticare, come fantasticarono i nostri romantici nonni, di canti sbocciati collettivamente sulla bocca del popolo per arcana virtù o addirittura per afflato divino. Ciò che la vecchia disputa può ancora aver di vivo per la filologia (s'intende per la filologia *up to date*, se è lecito dirlo all'inglese), è soltanto la questione, a quando si debbano far risalire le prime manifestazioni del nostro « genere » e se e in qual misura elementi forestieri le abbiano determinate o ne abbiano influenzato lo sviluppo posteriore; questione ancora aperta o riapribile, nel senso che nuove indagini e discussioni in materia sono sempre possibili e possono quando che sia portarvi nuovi elementi di giudizio.

Così stando le cose, è lecito domandare: se dal problema « popolarità » si è in sostanza passati al problema « antichità » e « nazionalità » delle *cantigas d'amigo*, e se per la filologia odierna soltanto questo secondo problema può esser teoreticamente giustificato, perché, a tutto scapito dell'opportunità e della

---

[1] *Ibidem*, 1ª ediz., p. XI; 3ª ediz., pp. XVII-XVIII.
[2] P. 307; il corsivo di *nacional* è dell'autore portoghese.
[3] Vol. I, p. 86.

Digitized by Google

perspicuità, si mantiene pel problema nuovo la formulazione che è servita per quello vecchio? perché si seguita ad usare, suscitando equivoci e malintesi, il vocabolo « popolare », laddove il vocabolo adatto e rispondente appieno sarebbe « nazionale » o « indigeno »?

La risposta è, che coloro i quali pur son venuti spostando l'asse effettivo della controversia dal concetto di « popolarità » a quello di « nazionalità », han tuttavia difettato, come sopra già accennai, di chiara coscienza dello spostamento che essi stessi operavano e della necessità teoretica di questo. Nonostante quello spostamento, essi han continuato a parlare di poesia « popolare », non perché riguardassero quell'espressione come una forma storica in cui s'è trasfuso nuovo senso, ma semplicemente (tanto è vero che ben di rado la confusione delle parole non viene dalla confusione delle idee) perché in essi son sopravvissuti pregiudizi e immaginazioni andati in passato collegati con l'espressione « poesia popolare ». Che ciò si verifichi nei commentari al *Cancioneiro da Ajuda* non fa meraviglia, giacché quell'opera ci riporta addietro nel tempo d'una trentina d'anni. Ma si verifica anche in scritti assai meno lontani. Si ode, sì, da una parte, il Lapa proclamare ch'egli considera nel senso di « nazionale » l'espressione vaga di « poesia popolare »; ma in realtà, leggendo le pagine dello stesso Lapa o quelle in cui il Nunes s'occupa delle *cantigas d'amigo*[1], riesce impossibile non ammettere che su questi autori, dopo un sessantennio di piena reazione alle idee romantiche sulla poesia popolare[2], non esercitino ancora un certo fascino le invecchiate sirene romantiche, favoleggiatrici d'una poesia creata collettivamente e contemporaneamente da un'intera nazione[3]. In realtà, fanno ancora capolino affermazioni letterario-etniche, di fronte alle quali la tanto derisa teoria del Braga sulla rinascita della poesia turanica presenta forse il

---

[1] Come anche quelle che al medesimo tema dedica Aubrey F. G. Bell nella sua ancor fresca *Portuguese Literature*, Oxford, 1922, (v. pp. 22-35).

[2] V. un'esposizione riassuntiva di questa reazione in Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional*, pp. 12-16; v. anche *ibidem*, p. 55. Nel frattempo, la reazione ha proseguito. Contro la teoria dell'origine « popolare » della lirica di Provenza, teoria sostituita da quella dell'origine di tal lirica dalla cultura, letteratura ed erudizione latine del medioevo, si veda De Lollis, *Dalle cantigas de amor*, p. 622 e n. 1, e, soprattutto, D. Scheludko in *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, LI, 1930, col. 49-52, ove si troveranno anche i rimandi bibliografici del caso. Contro l'origine « popolare » delle cosiddette « canzoni villanesche » italiane, v. Carlo Calcaterra, *Canzoni villanesche e villanelle* (in *Archivum romanicum*, X, 1926, pp. 262-290). Circa l'opinione sempre più diffusa che l'autore della *Chanson de Roland* fosse tutt'altro che uomo privo di dottrina letteraria, si aggiunga alla bibliografia nota: il passo di C[esare] D[e] L[ollis] in *La Cultura*, III, Firenze-Roma-Ginevra, 1923-1924, p. 527; e Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 437.

[3] Più che in concrete espressioni, lo si sente vagamente nel tono generale di questi scrittori; tuttavia si osservino particolarmente i passi seguenti: del Lapa: « o que é menos verdareiro, que os géneros poéticos não saem dos campos e praças para as côrtes e academias » ecc. (p. 306); « Os grandes líricos.... bebem constantemente no manancial da inspiração popular » (p. 306); « é muito difícil destrinçar o que pertence à côrte e o que pertence à rua » (p. 307); del Nunes: i luoghi già citati sopra a p. 283-4, e in più Vol. I, p. 106, 2° capov., e pp. 129-130.

Digitized by Google

vantaggio d'una maggior coerenza [1]. In realtà, si seguita a confondere poesia popolare, cioè la pretesa poesia fiorente quasi per natura sulla bocca del popolo intero, con poesia tradizionale, cioè con la poesia che il popolo accoglie, fa sua e trasmette e sparge, continuamente introducendovi innovazioni, che si producono e si propagano per le stesse ragioni e allo stesso modo per cui si producono e con cui si propagano le innovazioni linguistiche [2]. In realtà, mentre da ogni parte si proclama che ogni produzione artistica (e non si esclude la musica) è espressione individuale [3], e mentre anche nel processo di variazioni e rielaborazioni della poesia tradizionale si riconosce non più qualcosa « de abismal, insondable o misterioso », ma semplicemente « múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan » [4] e ciascuna delle quali, se documentata o fissata in qualche modo, è suscettibile di valutazione estetica al pari di qualsiasi altra creazione artistica individuale [5]; persiste dell'origine della cosiddetta poesia popolare ispano-portoghese del medioevo (cioè dell'origine delle *cantigas d'amigo*) un'idea naturalistica o meccanica, quale si ha quando genericamente si ritiene quella poesia « frutto » d'innate e ataviche disposizioni poetiche del « popolo » gallego e del portoghese [6], ovvero se ne fissa la nascita intorno al santuario di Compostella e per effetto della poesia liturgica, con un linguaggio positivista che sarebbe perfettamente conveniente se la storia di una

---

[1] Si legga Nunes, Vol. I, pp. 117-120, 161-163.

[2] Si legga: Nunes, Vol. I, p. 88, 2° capoverso; pp. 130-135; Lapa, p. 306, 3° capoverso, e p. 307, 2° capoverso.

Il concetto di poesia tradizionale è stato presentato con rigore dal Menéndez Pidal in *Poesía popular*, pp. 38-40. Per ciò che concerne la somiglianza con le innovazioni linguistiche, v. *ibidem*, p. 34.

[3] Mi risparmio inutili citazioni, limitandomi a riportare, quanto a principi teorici, la recentissima affermazione del Croce in *Poesia « popolare »*, p. 321: « nessuna poesia è collettiva nell'origine, richiedendosi pel suo sorgere la persona d'un poeta »; e quanto a filologia pratica, i due seguenti passi, l'uno d'un filologo spagnuolo e l'altro d'un filologo portoghese: 1°, Menéndez Pidal, *Poesía popular*, p. 31: « toda producción poética tiene que tener un autor individual. Pero esto no vale la pena afirmarlo, aunque algunos románticos pudieran desconocerlo »: 2°, J. Leite de Vasconcelios, *A respeito de poesia popular portuguesa: cantigas* (pp. 333-336 delle *Mélanges.... offerts a M. Alfred Jeanroy*, Paris, 1928), p. 333: « Os primeiros tipos de canções criaram-se individual, embora anonimamente. Depois a turba aceitou-os, modificou-os, adoptou-os ao proprio gosto, às condições da existencia comun » ecc.

Torno poi a ricordare l'articolo del Calcaterra sulle *Canzoni villanesche e villanelle* (cit. alla p. precedente, n. 2), ove la concezione dell'origine individuale di ogni forma d'arte è affermata, oltre che in rapporto a quel « genere » italiano indicato dal titolo, anche in rapporto alla musica: « la musica è sempre forma d'arte individuale, non mai ' frutto ', generico, ' del gusto musicale del popolo '. Il popolo fa sue le espressioni musicali create da un artista singolo; cioè anche le così dette musiche popolari sono in origine espressione artistica individuale. Il popolo apprende e ripete » (p. 266, n. 2).

[4] Menéndez Pidal, *Poesía popular*, p. 37.

[5] Si vedano p. es. le fini osservazioni del Menéndez Pidal sul diverso valore estetico che hanno le diverse redazioni dei celebri *romances* del *Conde Arnaldos* e di *Gerineldo* (pp. 18-37 di *Poesía popular*).

[6] Si legga Nunes, Vol. I, pp. 117-130.

Digitized by Google

formazione letteraria rientrasse nella storia naturale, anziché nella storia della cultura [1].

Di fronte a tutto questo, è necessario ripetere che qualsiasi rappresentazione del sorgere di un genere, la quale non consista nel far capo a un individuo (o, tutt'al più, a un nucleo ristrettissimo di individui), è contro la verità. Né v'è alcun motivo per fare un'eccezione in prò delle *cantigas d'amigo*. Può darsi che abbia a restarci costantemente negato di poter vedere con una certa chiarezza l'individuo che per primo instaurò quella maniera di poetare [2]; però la mancanza di documentazione non ci autorizzerà mai a disconoscere quell'*x*, così come gli storici della letteratura italiana fra dieci o quindici secoli, qualora per supposizione andasse perduta la memoria del Petrarca o del D'Annunzio restando invece la produzione petrarcheggiante o dannunzieggiante, sarebbero fuori della realtà se non assegnassero a siffatti fenomeni un individuo iniziatore. In astratto, niente impedisce di ritenere che colui, il quale per primo si mosse a dire *cantares d'amigo*, possa risalire a tempo più o meno lontano dal principio del sec. XIII° o dalla fine del XII° [3]; in astratto, niente impedisce di ritenere che gli autori di *cantigas d'amigo* raccolti dai manoscritti siano i continuatori e gli epigoni di un costume poetico impostosi anteriormente; come niente, sempre in astratto, impedisce di ritenere che qualche composizione, già forma d'arte individuale stata in favore e moda, rimasta quindi nel patrimonio culturale delle classi inferiori e tramandata, se si vuole anche durante secoli, di padre in figlio, abbia fornito il motivo a qualche trovatore del XIII sec., che l'abbia raccolta dalla bocca dei popolani e le abbia così aperto un nuovo ciclo di voga artistica. Ma qualunque opinione si voglia professare circa il tempo cui far rimontare il primo apparire del nostro genere (ed io esporrò tosto il mio pensiero in proposito), sempre si deve pensare a un'origine individuale per opera di un artista determinato, s'anche a noi ignoto. La storia del genere delle *cantigas d'amigo*, sommariamente delineata, non può esser diversa dalla seguente: un individuo ha poetato primamente in questa maniera, trovando, immediatamente o in seguito, per ragioni estetiche o di prestigio personale, consensi, echi, imitatori, ciascuno

---

[1] Lapa, p. 307: « Essa origem.... foi já determinada....: influência do culto de Santiago e, em geral, da poesia litúrgica. A poesia da Igreja gerou formas rítmicas, que se tornaram populares, por via dos clérigos, jograis e soldadeiras; depois, essa poesia em vulgar, enriquecida de novos elementos, entrou na côrte, quando lá entraram os jograis ».

[2] È lecito tuttavia non disperare. Siamo in diritto di ritenerci ancora ben lungi dal conoscere tutti i tesori che le biblioteche e gli archivi della penisola iberica racchiudono. Né si può dire che i materiali a nostra disposizione siano già stati sotto ogni rispetto esaurientemente utilizzati; tra l'altro, non sarebbe inutile tentare o ritentare una catalogazione cronologica, nella misura consentita dai dati che presentemente possediamo, delle *cantigas d'amigo* che ci son giunte, e un raffronto di quelle più antiche con quelle più recenti, p. es. di quelle di Bernal da Bonaval con quelle di Don Denis.

Si veda il mio *Don Denis*, p. 10, n. 1, per l'ipotesi, molto dubbiosa, che sia cominciata col re Sancho I la voga delle nostre *cantigas*.

[3] Al principio del XIII sec. o alla fine del XII si assegnano le *cantigas* più antiche raccolte dai canzonieri; cfr. Cesare De Lollis, *Cantigas de*

Digitized by Google

dei quali a sua volta ha suscitato un moto analogo; questo « gusto » è stato nel sec. XIII e nella prima metà del XIV una moda rifiorente con rinnovato vigore ad ogni nuovo omaggio prestatole dalla corte o dall'aristocrazia; una moda che a poco a poco dai palazzi è scesa nelle piazze e nei campi, e s'è inserita infine nel patrimonio delle tradizioni popolari, dove, a quanto pare, se ne trovano tracce tuttora [1].

Tenendo ben presente questo caposaldo, qual data si può poi assegnare in concreto alla genesi del nostro « genere », e qual posizione si deve tenere riguardo alla questione del carattere indigeno o meno dello stesso?

Quanto al primo punto, io non riesco a vedere su quale fondamento veramente saldo si basino coloro che riguardano le *cantigas d'amigo* riunite nei canzonieri manoscritti, come prosecutrici d'una tradizione instaurata da un pezzo [2]. Posto che, per l'appunto, di questa pretesa secolare tradizione pretrovadorica non

---

amor e de maldizer di Alfonso El Sabio re di Castiglia (in *Studj di filologia romanza*, II, 1887, pp. 31-66), p. 36, n. 1; Lang, *Das Liederbuch*, p. XXVII; Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*, XI, (in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVI, 1902, pp. 206-219), p. 211; e *CA*, II, pp. 120, 593-595; De Lollis, *Dalle cantigas de amor*, p. 617, n. 2.

[1] Cfr. quanto dico più oltre a pp. 292-294. È dunque esattamente il contrario di quel che si pretende quando si afferma che il genere delle *cantigas d'amigo* dai campi e dalle piazze è salito ai palazzi e alle corti.

Generi letterari, cioè mode letterarie, che dai campi o dalle piazze salgano alle corti e all'accademie, non ci sono mai stati; e soltanto il processo inverso è possibile. Le mode, siano esse del costume, intellettuali, figurative o simili, si attuano come mode scendendo dall'alto, non salendo dal basso. Con che non si pretende menomamente negare l'eventualità d'un poeta colto che imiti, rifaccia o addirittura s'appropri un canto tradizionale del popolo o la creazione originale d'un oscuro figlio del volgo; ma un fatto singolo non costituisce una voga, e comunque nel primo caso avremmo a che fare con poesia tradizionale, cioè con poesia che è popolare per adozione, non per nascita, e le cui origini si abbarbicano nel mondo letterario, riattaccandosi ad una od altra forma d'arte individuale che ebbe gran successo e diffusione; e nel secondo caso sarebbe da notare che l'autore popolano, in quanto attinga l'arte è puramente artista, e in quanto sia semplicemente facitore di versi ha sempre in sé un'aspirazione dotta, per rozzo e incolto ch'esso sia, e risente sempre, inevitabilmente, l'influsso e il fascino della cultura, di cui come può s'impronta e a cui s'industria quanto può di avvicinarsi. Cfr. il mio *Don Denis*, p. 10, n. 1. Si veda anche Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional*, pp. 8-9, 43.

[2] Ricordo che tale è l'opinione del Nunes, come mostrano, sfrondati delle sopravvivenze di *Stimmung* romantica, i periodi raccolti sopra, a pp. 283-284; ai quali si aggiungano i seguenti: « todos êsses [giullari] seguiam certamente uma tradição poética, já ali existente desde muito e que naturalmente se vinha aperfeiçoando com o tempo » (vol. I, p. 97); « Temos.... de admitir duas correntes na lírica que floresceu em Portugal e Galiza nos seculos XII, XIII e parte do XIV....: uma, literária ou de perfeita imitação da provençal, outra, indígena, que certamente precedeu aquela em séculos » (p. 345 di *Un ramo de flores*); « muito antes.... que a canção provençal cá chegasse, já as solteirinhas namoradas de Portugal e Galiza celebravam os seus amores em versos simples, de contextura singela, quasi infantil » ecc. (*ibidem*, p. 346).

Digitized by Google

c'è giunto direttamente un unico monumento né ci rimane un'unica testimonianza nei testi latini medioevali [1], gli argomenti seri a disposizione dei sostenitori di quell'opinione non sono, s'io non m'inganno, più di tre. Una rapida rassegna mostrerà che nessuno di essi è tale da potervi affidare conclusioni.

1.° ' Nelle *cantigas* di cui ci occupiamo ' si dice, ' s'incontrano arcaismi, quali *seder, irmana, avelana* e simili, « arcaismi le cui vestigia scompaiono nelle poesie portoghesi del secolo XIII foggiate alla provenzale »' [2].

Questo sarebbe un indizio di antichità davvero eccellente e conclusivo; senonché, occorrerebbe anzitutto rimuovere i molti dubbi, anche paleografici, che le forme ricordate suscitano [3], e assodare che realmente si tratta di arcaismi e non già di castiglianismi (o galleghismi), come altri vuole [4] ed è molto più probabile.

2.° ' Nel teatro e nella lirica della penisola iberica ', si dice, ' posteriori al periodo trovadoresco, come in canti correnti in passato o modernamente fra il popolo, è dato riscontrar concordanze, talora marcatissime, con le *cantigas d'amigo,* specie con quelle dette « parallelistiche » o *cossantes* [5]. Ciò prova l'esistenza di una fioritura lirica « hondamente arraigada en una tradición secular », di « una tradición de remota antigüedad », di « una tradición común difundida en otras partes de España lo mismo que en Galicia » ; da questo tronco si son staccati indipendentemente, come altrettanti rami, i *cantares d'amigo* del periodo trovadoresco, certe composizioni del marchese di Santillana, certi tratti di Gil Vicente o de *La Celestina,* certe canzoni del tempo dei Re Cattolici, certi canti raccolti mo-

---

[1] Cfr. Lang, *Das Liederbuch,* pp. LXXXVIII-LXXXIX. Non fanno menomamente al caso i numerosi passi, da quelli di Strabone e di Silio Italico giù giù fino a quelli della cosiddetta *Historia compostelana* o della *Chronica Adefonsi,* attestanti l'inclinazione dei galleghi pel canto o riferenti ora di canzoni profane proibite dalla Chiesa, ora di inni e melodie cantati in pubbliche occasioni (v. Lang, *Das Liederbuch,* pp. LXXXIX-XCI; Oviedo y Arce, *El genuino « Martín Codax »,* pp. 238-242, 255, n. 20; Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española,* pp. 298-300; ai quali ha attinto il Nunes, Vol. I, pp. 117-124); in nessuno di questi passi c'è alcunché che dia diritto di supporre dei precedenti delle *cantigas d'amigo.*

[2] Monaci, *Canti antichi portoghesi* (cit. a p. 286, n. 3), p. IX; cfr. Lang, *Das Liederbuch,* pp. XCVI-XCVII.

[3] Si vedano i dubbi del Nunes, vol. I, p. 157, n. 1. L'Oviedo y Arce, *El genuino « Martín Codax »,* p. 100, n. 2, nega che documenti autentici provino la caduta di *l* e *n* intervocalici nel portoghese della prima metà del sec. XIII.

[4] Mi limito a citare: Nunes, vol. I, p. 156-157; Nunes, *Crestomatia arcaica* (cit. a p. 277), p. LX, § 77, pp. LXII-LXIII, § 84, p. LXIV, § 87; Michaëlis, *A propósito de Martim Codax* (cit. p. 280, n. 1), p. 266. Del resto, è notorio ormai che forme nelle quali siano mantenuti *-d-*, *-l-* e (almeno graficamente) *-n-* intervocalici, compaiono anche fuor delle *cantigas d'amigo:* cfr. *sedia* (testo: *seria,* errore facilmente correggibile), in *V* **1080** = *B* **1470,** v. 1; *falido,* in *Cantigas de Santa Maria de don Alfonso el Sabio,* Madrid, 1889, num. II, v. 72; *amenas, arenas, penado,* replicatamente in *V* **825** = *B* **1220** = *CA* **283**; *penado* in *CA* **284,** v. 2.

[5] Per questa seconda denominazione v. Bell, *Portuguese Literature* (cit. a p. 288, n. 1), p. 23, n. 1.

Digitized by Google

dernamente dai folkloristi'. È la teoria che, già avanzata da altri, il Menéndez Pidal, cui appartengono le parole or ora riportate [1], ha avvalorato con la sua dottrina e la sua autorità, e che il Nunes ha pure fatto sua [2].

Però, (sia detto col rispetto e con l'ammirazione dovuti a tanto maestro), è una teoria che potrà cogliere il vero, ma per ora non si appoggia su prove e resta perciò una pura teoria. Trovando punti di contatto tra quelle *cantigas d'amigo* che trattano temi di romeria e la nota canzone castigliana *So ell encina* [3]; trovando che le *cantigas* di Juian Bolseiro svolgenti il tema dell'innamorata insonne [4] hanno fortissime analogie con un *villancico* castigliano diffuso al tempo dei Re Cattolici, con un altro *villancico* trasmessoci dal marchese di Santillana, con una canzone cantata da Melibea ne *La Celestina* [5]; l'illustre erudito spagnuolo afferma: « Mas esta coincidencia no indica filiación, sino reflejo independiente de una tradición, difusa por el occidente y el centro de la Península » [6]; « la forma castellana deriva de la portuguesa? No lo creo.... Bolseiro tendría presente alguna de estas canciones populares análoga al villancico castellano, así como creo que también conocía alguna otra canción análoga al otro villancico que Santillana nos transmite » [7]; « entre las cantigas de amigo gallegoportuguesas y los villancicos de amigo castellanos hay una evidente relación explicable por una común tradición popular » [8]; « la más antigua tradición popular gallegoportuguesa y la posterior castellana, se nos muestran como fragmentos análogos de un conjunto peninsular » [9]. Ma su che appoggia queste affermazioni il Menéndez Pidal? Unicamente sulla sua impressione; un'impressione che merita, per la persona donde ci viene, la maggiore attenzione; un'impressione che, sia ancora una volta ripetuto, potrà anche corrispondere alla realtà; ma che per ora manca di prove.

Invece, per buone ragioni appare non soltanto verisimile, ma anche probabile, che le cinque centinaia di *cantigas d'amigo* trasmesseci dai canzonieri, lungi dal ricevere spiegazione dalle manifestazioni posteriori, in confronto pochissime, spieghino le seconde; o, in altri termini, che nelle seconde debba riconoscersi precisamente una filiazione delle prime, risalente, a queste ora pei filoni della « poesia tradizionale », ora per le vie dirette dell'influsso letterario [10] « *Post hoc, ergo propter hoc* » è una spiegazione di causalità quanto si vuole primitiva ed

---

[1] Menéndez Pidal, *La primitiva poesia lírica española*, p. 279, 296, 327.
[2] Vol. I, pp. 131-134.
[3] Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 323-326.
[4] Num. CCCXCIV, CCCXCV, CCCCV dell'ediz. Nunes, corrispondenti rispettivamente a *V* **771** = *B* **1165**; *V* **772** = *B* **1166**; *V* **782** = *B* **1176**.
[5] Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 328-331.
[6] *Ibidem*, p. 326.
[7] *Ibidem*, pp. 329-330.
[8] *Ibidem*, p. 331.
[9] *Ibidem*, p. 331.
[10] Questo secondo sarà il caso del marchese di Santillana, di cui è superfluo ricordare sia la vicinanza temporale a re Dionigi e ai veterani della scuola gallega accolti nel canzoniere di Baena, sia la conoscenza che di questi trovatori e d'altri attestò nei notissimi passi della *Carta al Condestable*.

Digitized by Google

elementare, ma che tuttavia ha dei diritti innegabili, quando sia deficiente la cognizione del modo con cui un fenomeno si è prodotto. Né d'altra parte è credibile che una fioritura imponente e prolungata qual fu quella delle *cantigas d'amigo* durante il periodo trovadoresco, si sia spenta senza lasciare qualche radice e qualche seme nella tradizione orale e in quella letteraria; si pensi che quel genere di poesia fu in voga almeno per un secolo intiero (cioè almeno dalla prima metà del '200 alla prima metà del '300), ed ebbe il favore e il fervore di almeno una novantina di autori [1], disparatissimi di ceto e condizione: re, principi, aristocratici, cortigiani, ecclesiastici, borghesi, giullari. Del resto, io debbo far osservare come per un problema analogo al nostro sia corrente da mezzo secolo una soluzione analoga a quella che io qui son venuto prospettando. Da mezzo secolo, infatti, « la poesia popolare che i letterati e i filologi dell'ottocento ritrovarono con loro meraviglia sulle bocche dei contadini, pastori e artigiani d'Italia », vien riportata nella sua maggioranza « alla Toscana del tre e quattrocento, e, in buona parte, attraverso la Toscana, alla Sicilia, culla della nuova poesia volgare »; a questa concezione, avanzata già dal Carducci, sostenuta e documentata dal D'Ancona, ha dato or ora il suo plauso il Croce, del quale sono i due periodi ultimamente riportati tra virgolette [2].

3.° ' Per entro i versi del XIII e XIV secolo radunati nei canzonieri ', si dice, ' affiorano chiaramente vestigia e resti genuini dell'anteriore produzione di *cantigas d'amigo*; c'imbattiamo, cioè, in canzoni che, sorte molto prima del periodo trovadoresco, erano a questo pervenute apprese di generazione in generazione e seguitavano a vivere di vita tradizionale sulla bocca del popolo. Tali sono una ballata di Airas Nunes (*V* **462** = *B* **879** = CCLVIII dell'ediz. Nunes) e una di Joan Zorro (*V* **761** = *B* **1158**' = CCCXC dell'ediz. Nunes), evidentemente calcate sopra un tema che andava nella tradizione, perché esse si somigliano fino al punto di avere dei versi perfettamente identici. Tali sono i tratti che in due pastorelle, rispettivamente di Joan d'Avoin (*V* **278** = *B* **676** = CX dell'ediz. Nunes) e di Airas Nunes (*V* **454** = *B* **868, 869, 870** = CCLVI dell'ediz. Nunes), e in due componimenti affini di Joan Zorro (*V* **751** = *B* **1148** = CCCLXXX dell'ediz. Nunes; *V* **757** = *B* **1155** = CCCLXXXVI dell'ediz. Nunes), vengon posti sulla bocca delle protagoniste, tanto è vero che due di essi, e precisamente due dei *cantares* detti dalla pastora di Airas Nunes, ritornano con le stesse parole, ma in redazione più diffusa, nelle *cantigas* *V* **245** = *B* **644** = LXXVIII dell'ediz. Nunes (Nuno Fernandes Torneol) e *V* **757** = *B* **1155** = CCCLXXXVI dell'ediz. Nunes (Joan Zorro). Tale è la « *cantiga de vilão* » di cui una rubrica ci ha tramandato una strofetta, *cantiga de vilão* che, come informa la medesima rubrica, fu utilizzata da Joan de Gaia per un suo componimento di carattere satirico (*V* **1043** = *B* **1433**).

---

[1] Tanti sono gli autori di *cantigas d'amigo* ospitati dai canzonieri a noi giunti. Ma naturalmente è lecito supporre che altri trovatori e altri componimenti siano andati per noi perduti, e che altri siano stati trascurati *ab origine* dai compilatori delle raccolte medioevali.

[2] *Poesia « popolare » e poesia « d'arte »*, p. 416; v. la bibliografia della questione a p. 426 dello stesso scritto, n. 10.

Digitized by Google

E tale, infine, è la ballata da cui, secondo ci apprende un'altra rubrica, lo stesso Joan de Gaia tolse il ritornello per un'altra satira (*V* **1062** = *B* **1452**)'[1]

Qui di nuovo troviamo formulato come affermazione recisa ciò che, in base ai dati limitati di cui disponiamo, potrebbe essere soltanto avanzato come semplice ipotesi. Niente, assolutamente niente assicura che le pretese vestigia, or ora elencate, d'una poesia di gran lunga anteriore a quella del periodo trovadoresco, siano veramente tali.

Le rubriche che accompagnano le sopra specificate satire di Joan de Gaia, dicono e mostrano che questo trovatore prese il metro, il ritornello e, probabilmente, la musica di due precedenti *cantigas;* ma non dicono menomamente, né lo si può ricavare indirettamente, se queste fossero *d'amigo*, se fossero d'antica o recente data, se fossero in voga o almeno molto diffuse. E si può anche pensare che probabilmente, qualora

Vedes lo cos, aî cavaleiro
(rubrica di *V* **1043** = *B* **1433**)

e

Vos avede' los olhos verdes
e matar-m'edes con el[*e*]s
(rubrica di *V* **1062** = *B* **1452**)

fossero stati davvero ritornelli di secolare notorietà come si vuole, il raccoglitore del canzoniere gallego-portoghese non avrebbe sentito alcun bisogno di notare che essi non erano invenzione originale di Joan de Gaia; giacché chi, poniamo, mettesse insieme per lettori italiani una raccolta di canzonette italiane, e trovasse per avventura incorporati in composizioni moderne tratti quali « *La Violetta la va, la va* » ovvero « *Addio, mia bella, addio* », non riterrebbe certamente necessario rilevare che quei tratti appartengono a delle vecchie canzoni, che ognuno conosce.

Quanto ai versi fatti pronunziare da Joan d'Avoin e Joan Zorro a certe loro eroine, è mera supposizione[2] che essi rappresentino ritornelli noti; con uguale diritto, e forse più fondatamente, si può sostenere che essi sono opera diretta di quegli autori, come i rimanenti delle poesie di cui fan parte. Dico più fondatamente non soltanto perché questa é l'ipotesi che prima e più ovvia si presenta, ma anche per definite ragioni. Dei quattro passi in questione, tre non vengono affatto presentati dal contesto come canti, ma semplicemente come parole dette in dialogo (CX dell'ediz. Nunes) o in soliloquio (CCCLXXX dell'ediz. Nunes); e queste parole s'adattano all'assunto delle composizioni con siffatta aderenza, da render del tutto gratuita la congettura che possano essere frammenti di altre canzoni messi in una cornice nuova. Il quarto passo (CCCLXXXVI dell'ediz. Nunes) è qualificato dal contesto come un canto, ma la congettura che Joan Zorro l'abbia derivato da altra fonte che la sua fantasia è in questo caso ancora più gratuita, perché si tratta di versi che non soltanto formano una perfetta unità

---

[1] Nunes, vol. I, pp. 131-133; Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 266-267.
[2] Cfr. Jeanroy, *Les origines*[4], p. 133.

Digitized by Google

col resto della *cantiga*, ma anche rientrano interamente nel cerchio della poesia di Zorro, imperniata quasi per intero sui temi del battello e della navigazione. — Si aggiunga poi in via subordinata che, qualora per ipotesi i tratti in causa risultassero in modo certo quali frammenti di canzoni in voga inseriti in composizioni nuove per una sorta di civetteria letteraria e di preziosità alla rovescia, per almeno uno di essi (CCCLXXX dell'ediz. Nunes) potremmo esser pienamente persuasi che non risale a prima della produzione trovadorica; poiché vi compare Amore personificato o addirittura divinizzato, e apostrofato con tanto di seconda persona plurale; il che non può non riportarci alla letteratura cortese.

Ci si persuade invece facilmente che i *cantares* posti da Airas Nunes in bocca alla protagonista della sua « pastorella » (CCLVI dell'ediz. Nunes), uno in fine a ciascuna delle quattro strofe di cui il componimento consta, non siano di sua fattura. Poiché due di quei *cantares* coincidono con versi che vanno sotto il nome rispettivamente di Nuno Fernandes Torneol (LXXVIII dell'ediz. Nunes) e di Joan Zorro (CCCLXXXVI dell'ediz. Nunes), è chiaro, per quanto manchi il « documento » per i rimanenti due, che Airas Nunes si compiacque d'incastonare nella sua pastorella motivi altrui verisimilmente in voga o almeno noti, ricercando così una sorta particolare di *charme* a cui non sarebbe difficile trovar paralleli in altri tempi e presso altre letterature. Ma ci obbliga questo a concludere che tali motivi devono essere « resti di una poesia indigena, anteriore alla provenzale »? Perché le graziosissime poesie a cui nei codici è legato il nome di Nuno Fernandes Torneol e di Joan Zorro non potrebbero essere merito originale e diretto di questi personaggi? Perché non potrebbero le canzoni di questi due delicati poeti aver goduto di notorietà e diffusione come ai giorni nostri gode ogni ballabile indovinato, o come han goduto, poniamo, « *Valencia* » ovvero « *Ich habe mein Herz in Heidelberg verloren* »[1]?

E parimenti, infine, perché ricorrere, per spiegare la strettissima somiglianza della ballata di Airas Nunes (CCLVIII dell'ediz. Nunes) con l'altra di Joan Zorro (CCCXC dell'ediz. Nunes), all'idea che l'una e l'altra rappresentino due distinte incarnazioni d'un tema tradizionale? Come si può escludere la spiegazione, più facile e più naturale, che Airas Nunes abbia semplicemente imitato o rifatto l'opera di Zorro (o, ma meno probabile, viceversa)? Sarebbe questa forse cosa straordinaria, inaudita? Perché il pensiero d'aver a che fare con un'imitazione diretta deve apparirci qui inadatto e insufficiente, mentre pur ci sembra ragionevolissimo di fronte alle coincidenze di D. Denis, per es., con altri rimatori portoghesi?[2]. E sarà caso fortuito che una ballata simigliantissima ad altra d'altro autore ci riporti a quello stesso Airas Nunes che abbiamo visto utilizzare per una sua pastorella *cantares* altrui? e che per uno di questi *cantares* si veda Airas Nunes in rapporto con Joan Zorro, precisamente come per la ballata?

Pei motivi tutti fin qui esposti, io ritengo dunque che alla tesi che son venuto

---

[1] Non si dimentichi che l'arte trovadorica consta sempre di due fattori: della musica e delle parole.

[2] Raccolte dal Lang per entro l'introduzione, pp. LXIII-LXXVI, e nelle note (pp. 113-142) che completano il suo *Liederbuch*. E si veda su queste coincidenze l'osservazione a pp. LXII-LXIII della stessa opera.

Digitized by Google

combattendo si possa tranquillamente sostituire quella opposta: le *cantigas d'amigo* in volgare gallego-portoghese non sono nate che nel XIII o alla fine del XII secolo. Potrà forse alcuno obiettare che anche questa tesi è priva di dimostrazione documentaria: ma l'obiezione sarebbe ingiusta. Risponderei: che il documento richiesto esiste ed è rappresentato precisamente dalla gran massa di *cantigas d'amigo* raccolte nei canzonieri, e delle quali nessuna risale oltre quella data; che tutto quanto non è a favore della vecchia tesi si risolve in affermazione della nuova; e, infine, che questa s'avvalora dell'analogia con quelle vedute moderne che, nei confronti delle *chansons de geste*, da una parte, e del *romancero* spagnuolo, da un'altra, respingono risolutamente la vecchia ipotesi di perduti poemi epici e di perduti *romances* che avrebbero preceduto di secoli i primi testi a noi giunti e di *chansons* e di *romances*. « Les chansons de geste sont nées au XIe siècle seulement » [1], afferma e dimostra il Bédier. « Lo admirados romances españoles aludidos y recogidos en los siglos XV y XVI no son restos desfigurados de otros romances hipotéticos perdidos que existieron en edades remotísimas...., sino que son de los mismos siglos XV y XVI », afferma il Menéndez Pidal [2]. All'istesso modo, le *cantigas d'amigo* raccolte nei canzonieri sotto il nome di trovatori del XIII e XIV secolo non sono riproduzione, fedele o ritoccata, di ipotetici canti tramandati da età più o meno remote; le *cantigas d'amigo* non sono nate prima della fine del XII o del principio del XIII secolo. « Je connais », dirò appropriandomi alcune parole del Bédier, « des théories contraires à cette opinion: des faits, non pas » [3]. E ritengo anche molto probabile, accordandomi in questo col De Lollis [4], che le *cantigas d'amigo* non siano state il primo genere lirico coltivato nella penisola iberica, ma siano cominciate alquanto tempo dopo quelle *d'amor*, « per delusione più che per sazietà » [5] della maniera aulica, e « per la stessa ragione, ossia per la stessa legge estetica che, fatte le debite proporzioni, spiega il realismo minuto e familiare di tutte le età contrassegnate da pretenziosità culturali: la plastica ellenistica, i pastori di Teocrito, le borghesucce di Eronda » [6] ecc.

Resta a toccare brevemente dell'altra questione: se il nostro « genere » debba riguardarsi come indigeno, o no. Qui è da osservare che quanto si dice un « genere » non è che un'astrazione, giustificata, entro certi limiti, da ragioni

---

[1] Joseph Bédier, *Les légendes épiques*, IV, Paris, 1913, pp. 473, 475, 477.

[2] *Poesía popular y poesía tradicional*, p. 44; cfr. anche R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, [Madrid], 1928, p. 36: « el romancero.... sigue siendo noble por haber sido elaborado y fijado principalmente en la época del renacimiento ».

[3] *Les légendes épiques* (cit. sopra a n. 1), p. 451.

[4] *Dalle cantigas de amor*, pp. 622-623. Salvo che il De Lollis restringe l'asserzione alla poesia letteraria, e seguita a creder all'esistenza di « una poesia di popolo, anteriore a quella cortigiana, e poi ad essa contemporanea e posteriore » (p. 621), solo limitandosi a sostenere che non sul fondamento di questa, ma in opposizione a questa sorse nella penisola iberica la lirica colta (pp. 620-623).

[5] *Dalle cantigas de amor*, p. 622.

[6] *Ibidem*, p. 623.

Digitized by Google

pratiche. Nella realtà, però, non ci sono generi, ma singoli autori; non ci sono fonti di questo o quel genere, ma fonti dei singoli autori che l'hanno coltivato. Pertanto, non dal disporre orizzontalmente su un medesimo piano i materiali di cui possiamo servirci, e dall'esaminarli in blocco, potrà venire al nostro problema legittima risposta; bensì da un esame storico, nel senso pieno della parola, di quei materiali; dallo stabilire, cioè, quanto più sicuramente si possa, la cronologia dei trovatori di lingua gallego-portoghese, dal fissare i rapporti personali interceduti fra di loro e fra loro e autori forestieri, dal raccogliere i punti di contatto, le concordanze di pensiero e d'espressione delle loro opere fra di loro e con quelle di autori forestieri, dall'individuare i vari temi e motivi, dal ricercarne il primo apparire in mezzo ai nostri trovatori e seguirne la fortuna, dal tracciare, insomma, una sorta d'albero genealogico degli elementi che costituiscono la tradizione delle *cantigas d'amigo*. Per siffatta via, e soltanto per essa, saranno assicurati almeno alcuni risultati parziali, quand'anche la condizione delle cose dovesse, come è da attendersi, impedire una comoda (forse troppo comoda) soluzione totale.

Non può essere compito di questa recensione lo svolgimento dell'indagine or ora indicata, per la quale, del resto, è già stata raccolta, segnatamente ad opera dello Jeanroy e del Lang, una notevole quantità di notizie, che andranno però utilizzate secondo i criteri metodologici suaccennati. Tuttavia, per riuscire più chiaro mi fermerò su qualche caso di maggiore semplicità e di soluzione evidente [1].

Il tema della malmaritata, così diffuso in Francia e in Italia [2], compare un'unica volta [3] nei nostri canzonieri, e precisamente in una poesia di Don Denis (*V* **188**

---

[1] È superfluo rilevare che siffatta semplicità sarà, nell'indagine completa, piuttosto eccezione che regola. Più spesso saranno necessarie ricerche più o meno complicate, che talora potranno condurre ad esaminare la diffusione di tale o tal altro tema nella letteratura tradizionale dei volghi di svariati paesi. In queste circostanze, a determinare il centro d'irradiazione del tema studiato, o, in altri termini, la patria d'origine di quel tema, saranno impiegati con vantaggio quei metodi di comparazione geografica che i neolinguisti usano nella loro disciplina con tanto brillanti risultati.

[2] Jeanroy, *Les origines*², pp. 151-153.

[3] Secondo il Lang, *Das Liederbuch*, pp. LXV-LXVI, due volte; egli però non ne specifica che una, e a me non è stato fatto di rinvenir l'altra. Forse l'illustre studioso pensava a una *cantiga* (*V* **618** = *B* **1028** = CCCIV dell'ediz. Nunes), nella quale la protagonista raccomanda all'amico di non lasciar trsaparire nulla della loro relazione, aggiungendo:

> Do que me guarda tal é seu cuidar:
> que amades, amig', outra senhor.
> Ca se a verdade poder osmar,
> nunca veredes jamais u eu for.

Nei quali versi anche il Nunes (vol. I, p. 218) sospetta, pur con incertezza, un'allusione a un marito geloso. Senonché questa poesia di Joan Airas, e anche un'altra (*V* **611** = *B* **1021** = CCXCVII dell'ediz. Nunes), egualmente sua, a cui il Lang si riferisce commentando la « malmaritata » di Don Denis (p. 137, n. a CIX), e nella quale una donna si lagna d'esser *guardada come outra molher non foi... nen á de seer*, non potranno andar staccate da un gruppetto di composizioni dello stesso autore, in cui la protagonista fa sapere che la madre l'ha al-

Digitized by Google

= *B* **585** = CIX dell'ediz. Lang, XXXVI dell'ediz. Nunes), cioè alquanto tardi. Si sa che è caratteristico delle *cantigas d'amigo* l'avere per protagoniste delle donzelle e non delle donne sposate. Potremo dunque senza scrupoli riguardare il tema della malmaritata, nella prima poesia ispano-portoghese, come importato [1]. Tale sarà anche, secondo ogni verosomiglianza, il tema della ragazza che l'amante ha abbandonato per sposare, sotto gli occhi di lei, un'altra; tema che, secondo afferma lo Jeanroy, « ne se trouve que dans la poésie française ou dans des rédactions directement inspirées par elle » [2], e che balena una volta nei nostri canzonieri, in un ritornello trasmessoci da Airas Nunes [3]. Non occorre poi dire qual provenienza vada assegnata a motivi e temi d'ispirazione prettamente cortese, che i trovatori ispano-portoghesi si compiacciono talora di porre nella cornice di una *cantiga d'amigo;* come si verifica, per esempio, pel tema della deca-

---

lontanata dall'amato (*V* **598** = CCLXXXV dell'ediz. Nunes), impedisce i colloqui dei due (*V* **602** = *B* **1001** = CCLXXXVIII dell'ediz. Nunes), ed è dedecisamente contraria all'amor della figlia (*V* **608** = *B* **1018** = CCXCIV dell'ediz. Nunes; *V* **609** = *B* **1019** = CCXCV dell'ediz. Nunes; *V* **620** = *B* **1030** = CCCVI dell'ediz. Nunes). Per di più fra le *cantigas d'amor* dello stesso Joan Airas ve n'ha una (*V* **535** = *B* **947**; cfr. vol. I, p. 217) che fa indubbiamente da *pendant* a *V* **618** e **611**, e nella quale la dama amata dal nostro trovatore è rappresentata come sottoposta a severissima sorveglianza per ordine della madre di lei. Riporto di questa *cantiga* i seguenti passi:

1 Non vi molher, des que naci,
tan muito guardada com'é
a mia senhor, per bõa fé;
mais, pero a guardan assi,
. . . . . .
7 E de sa madre sei ũa ren:
que a manda muito guardar
. . . . . .
13 Do[*s*] que a guardan sei eu já.

Quest'ultimo verso, col suo plurale guasto in *V* ma assicurato da *B* (*V*: *guardar*; *B*: *guardam*) fa sospettare che i versi riportati al principio di questa nota abbiano da esser corretti così:

Do[*s*] que me guarda[*n*] tal é seu cuidar:
. . . . . .
Ca s'a verdade podere[*n*] osmar,

Il che s'adatterebbe assai meglio col rimanente della cantiga, nel quale rimanente il concetto della custodia a cui è sottoposta l'amata del trovatore è sempre espresso con un verbo al plurale (vv. 2-3: *de vos saberen.... como me vos sabedes muit' amar;* vv. 6, 13, 20: *se souberen que mi queredes ben;* vv. 9-10: *sempre mi temi de mi-o saberen;* vv. 10-11: *m'an d'alongar de vos, se o souberen*; v. 24: *de longi mi vos faran catar*).

[1] Cfr. Lang, *Das Liederbuch*, pp. LXV-LXVI, p. 137.

[2] Jeanroy, *Les origines*[3], pp. 214.

[3] So lo ramo verde frolido
vodas fazen a meu amigo
e choran olhos d'amor.
(*V* **454** = *B* **868, 869, 870** = CCLVI dell'ediz. Nunes).

Cfr. sopra, p. 296.

Digitized by Google

denza del fino amore e della poesia, tema frequente nella lirica cortese di Francia, e che incontriamo in una *cantiga d'amor* anonima (*CA* **305**, vv. 16-18) ma anche in una *cantiga d'amigo* di Joan de Guilhade (*V* **370** = *B* **786** = CXCV dell'ediz. Nunes)[1].

Non saprei invece risolvermi, finché non si abbiano ulteriori elementi di giudizio, a ritener d'origine provenzale il tema della donzella che prende per confidenti le onde del mare e loro chiede notizie del suo innamorato lontano. L'Ortiz ha recentemente osservato con molta acutezza che la poesia di Raimbaut de Vaqueiras di cui si riporta qui la prima strofa (mettendo in corsivo ciò che più importa al nostro scopo rilevare):

Altas ondas que venez suz la mar,
que fay lo vent çay e lay demenar,
de mon amic savez novas comtar,
qui lay passet? no lo vei retornar!
Et oy, Deu d'amor!
Ad hora · m dona joy et ad hora dolor![2]

può dirsi perfettamente una *cantiga d'amigo* provenzale: e l'ha paragonata con una bella « marina » di Meendinho (*V* **438** = *B* **852** = CCLII dell'ediz. Nunes) e con la nota invocazione di un'eroina di Don Denis ai *flores do verde pino* (*V* **171** = *B* **568** = XCII dell'ediz. Lang e XIX dell'ediz. Nunes »[3]. Ma ancora più convincente e calzante riesce il paragone con due *cantigas d'amigo* di Martin Codax, di ciascuna delle quali riferisco un brano:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e, ai Deus! se verrá cedo?
Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e, ai Deus! se verrá cedo?

(*V* **884** = *B* **1278** = *Pergamena Vindel* **1** = CCCCXCI dell'ediz. Nunes).

Ai ondas que eu ʒin veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo
sen min?

(*V* **890** = *B* **1284** = *Pergamena Vindel* **7** = CCCCXCVII dell'ediz. Nunes).

---

[1] Cfr. Lang, *Das Liederbuch*, pp. LXXIV-LXXV; *The Relations*, col. 225-226.
[2] Joseph Anglade, *Anthologie des troubadours*, Paris, [1927], p. 106. — Non perfettamente esatta, dunque, l'affermazione del Nunes (Vol. I, pp. 25-26) relativamente alla mancanza di *marinhas* in francese e in provenzale.
[3] Ramiro Ortiz, *Noterelle Provenzali. V. Una « cantiga de amigo » provenzale* (in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLIX, 1929, pp. 559-563). — Per *lapsus* nei versi di Meendinho riportati dall'Ortiz si legge *eu atend'o meu amigo* invece di *eu atendend'o meu amigo*.

Digitized by Google

E si osservi la corrispondenza tra *altas ondas* del testo provenzale e *mar levado*, espressione che ritorna in altri luoghi dello stesso Codax (*V* **886** = *B* **1280** = *Pergamena Vindel* **3** = CCCCXCIII dell'ediz. Nunes, dove compare anche *mar salido*; *V* **888** = *B* **1282** = *Pergamena Vindel* **5** = CCCCXCV dell'ediz. Nunes), e a proposito della quale opportunamente nota l'Oviedo y Arce: «sería chocante que Martín Codax aplicase el epiteto *levado* al apacible mar de Vigo, si no supiéramos que *levado* y su correlativo *salido*, eran tópicos que en casi todas las *marinas* y *barcarolas* del Cancionero galaico-portugués se aplicaban indistintamente al mar de la costa, cuyas olas se estrellan contra las *muy altas ribas*, y a los ríos »[1].

Ora, come spiegare l'incontro del trovatore gallego col provenzale nel cantare lo stesso tema, e con tanto forti somiglianze d'espressione? L'Ortiz è ben disposto a « postular l'esistenza di questo tema nella poesia latina medievale, da cui e portoghesi e provenzali avrebbero potuto dedurlo ne' lor canti »[2]. Io per mio conto preferisco pensare a una relazione diretta tra la poesia trovadorica di Provenza e quella di Spagna e Portogallo; ma non saprei, oggi come oggi, a quale delle due attribuire la palma della precedenza nella coltivazione del tema. Martin Codax viene assegnato indiziariamente al sec. XIII[3]. Rambaldo di Vaqueiras, come è noto, poetava sul declinare del XII secolo e al principio del XIII. Sia stato egli o no a una delle corti di Spagna[4], una cobbola del suo celebre discordo plurilingue è in gallego-portoghese o spagnuolo o oscillante tra gallego-portoghese e spagnuolo[5], e nello stile dei trovatori ispano-portoghesi. È ragionevole supporre che questa circostanza fosse per Rambaldo un motivo in più di notorietà nella penisola iberica. Di tal notorietà, s'io non m'inganno, è segno quel

---

[1] *El genuino* « *Martín Codax* », p. 67, n. al v. 4.

[2] *Noterelle provenzali* (cit. a p. 300, n. 3), p. 562.

[3] Oviedo y Arce, *El genuino* « *Martín Codax* », pp. 2-3. Il Lang, Das *Liederbuch*, p. XXXVI, lo crede contemporaneo di Alfonso III di Portogallo (re dal 1245 al 1279); il Nunes, Vol. I, p. 200, immagina accompagnasse Fernando III di Castiglia nelle sue spedizioni.

[4] Alfred Jeanroy, *Les troubadours en Espagne* (in *Annales du Midi*, XXVII, 1915-1916, p. 141 e sgg.), p. 165; non avendo a disposizione questo lavoro, cito da Joseph Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen age*, Paris, 1921, p. 121, n. 3. Il soggiorno di Rambaldo in Spagna, e precisamente alla corte di Barcellona, pare probabile a Klara M. Fassbinder, *Der Trobador Raimbaut von Vaqueiras* (in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLIX, 1929, pp. 120-190, 437-472), pp. 145-146, dove non trovo alcun accenno allo scritto succitato dello Jeanroy.

[5] Decider questa questione, sulla quale conto di dir qualcosa in altra sede, non importa allo scopo presente. Del resto, che la cobbola sia più portoghese che spagnuola, o in portoghese non scevro di spagnolismi e provenzalismi, da imputarsi, meglio che ai copisti, all'autore stesso, è l'opinione dei due più recenti e autorevoli editori critici del discordo: Vincenzo Crescini, *Il discordo plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras* (in *Nuovi studi medievali*, I, 1923-1924, pp. 73-106), pp. 100-105; Carl Appel, *Provenzalische Crestomathie*[6], Leipzig, 1930, p. 327, n. 1. La Fassbinder, *Der Trobador Raimbaut*, (cit. alla n. precedente), p. 145, asserisce la castiglianità della cobbola sull'autorità.... del Balaguer (1878) come se non ci fossero in proposito, oltre al resto, le pagine del Crescini sopra citate!

Digitized by Google

verso soprannumerario, indubbiamente spurio, che la maggioranza dei manoscritti stranamente aggiunge alla cobbola sopraricordata [1]; il fatto « senza dubbio notevole... che redazioni indipendenti del discorso, tranne R, abbiano tramandato concordi codesto verso » [2] non autentico, può bene spiegarsi, e forse non altrimenti, pensando che una, diciamo così, edizione iberica abbia avuto particolare peso nella diffusione del discordo; giacché un editore provenzale, a men che non fosse un conoscitore della lirica della vicina penisola, e forse anche in questo caso, non si sarebbe sbizzarrito a far quell'aggiunta in un linguaggio esotico. Per tutte queste ragioni, e per la cognizione generale che noi abbiamo dell'influsso esercitato dalla poesia di Provenza su quella transpirenaica, è molto verosimile che in quest'ultima il tema della fanciulla a colloquio con le onde del mare sia passato dalla prima, e anche ch'esso rappresenti un debito personale di Martin Codax verso Rambaldo di Vaqueiras. Nondimeno sarebbe forse azzardato escludere senz'altro l'ipotesi opposta. La cobbola iberica del discordo, sia essa precisamente portoghese ovvero castigliana non importa, presuppone, s'io non m'inganno, l'esistenza di una « scuola » poetica iberica in una lingua peninsulare, e una certa conoscenza di questa scuola da parte di Rambaldo. Tale « scuola » non può essere, per tutto ciò che noi sappiamo, se non quella che, avendo tra le sue fila autori d'ogni parte della penisola, pur, dal linguaggio che adoprò, giustamente vien detta portoghese o gallego-portoghese, e la cui attività, se è più indiziaria che sicuramente documentata negli ultimi decenni del XII secolo, è però documentatissima in tempo di non molto posteriore al discordo plurilingue (1195-1202) [3]. In essa scuola Rambaldo di Vaqueiras potrebbe aver rinvenuto già sistemato il tema di cui sopra [4].

Chiudo questo paragrafo con un'ultima osservazione. Giacché, torno a dire, nella realtà non ci sono generi, ma singoli autori, è chiaro che la materia dall'uno

---

[1] Crescini, *Il discorso plurilingue* (cit. alla n. precedente), pp. 85-86, 88.
[2] *Ibidem*, p. 85.
[3] Cfr. sopra, n. 3 a p. 290. — Per la data del discordo, cfr. Oscar Scultz-Gora, *Die Briefe des Trobadors Raimbaut de Vaqueiras an Bonifaz I*, Halle a. S., 1893, pp. 119-120, che io sono costretto a citare di seconda mano e precisamente dal Lang, *The Relations*, col. 209, n. 11; la Fassbinder (op. cit. a n. 4 della pag. precedente) tace in proposito.
[4] Come si vede, io non sono dunque quel cieco assertore dell'influenza straniera nell'elaborazione della lirica portoghese, che il Lapa vorrebbe (p. 307, 3° capov.) Se il Lapa non avesse l'abitudine di far dire al prossimo quel che il prossimo non s'è nemmeno sognato di dire, si sarebbe accorto che la mia frase « potrebbe anche essere (come non può escludersi *a priori*) di provenienza in tutto o in parte forestiera o aver subito influssi forestieri nel corso dello sviluppo posteriore » (*Don Denis*, p. 10, n. 1) enuncia, se mai, l'esigenza di una nuova indagine, non anticipa « giudizi ». Del resto, io vorrei sapere come conciliano la loro fede nell'origine nazionale delle *cantigas d'amigo* gli scrittori che in quell'origine assegnano tanta parte al culto di Santiago e ai pellegrinaggi relativi (Lapa, luogo cit. sopra a p. 290, n. 1; Nunes, Vol. I, pp. 135-137). Perché, o l'uno o l'altro di questi due casi: o quelli che portavano a Santiago le loro canzoni profane venivano dalla penisola, e allora bisogna cercar l'origine di quelle canzoni e non occorre incomodar Santiago; ovvero venivan dall'estero e segnatamente di Francia, e allora....

Digitized by Google

introdotta di fuori non è più forestiera allo stesso modo rispetto a chi la riprenda dall'introduttore senza risalire alla prima fonte. Pertanto, un tema non nazionale d'origine può ben presto divenir tale. Esempio istruttivo di siffatto caso è dato dalla formula *olhos verdes* [1], nella quale, nonostante la contraria opinione della signora Michaëlis [2] e forse del Menéndez Pidal [3], e nonostante le sfuriate del Lapa [4], persisto a credere che lo Jeanroy abbia giustissimamente visto una traduzione sbagliata o un'associazione fonetica suscitata dalla locuzione *vair oil*, così usata nell'antico francese [5]. Ma gli *olhos verdes* si sono tanto bene acclimatati in Spagna e Portogallo, che vi son divenuti, da Camões ai giorni nostri, un luogo comune della poesia popolareggiante [6].

Del resto, anche il « dolce stil nuovo », per citare un esempio alla mano, è un portato della lirica provenzale; nondimeno, ha la sua originalità (e quale originalità!), ed è manifestazione italiana, non provenzale. Senza intender con questo di far dei paragoni che, oltre al resto, sarebbero qui fuor di luogo, si può però asserire che similmente le nostre *cantigas d'amigo*, quand'anche si dimostrasse la totale o quasi totale dipendenza di questo genere dalla poesia medioevale di Provenza e di Francia, resterebbero pur sempre cosa caratteristica della poesia ispano-portoghese, nella quale sola hanno avuto quel così tipico sviluppo.

§ 6. — Il vol. III contiene un minuto commento (437 pagine!) a tutte le *cantigas*, con particolare riguardo alla metrica e alla grammatica; in più, le varianti dei codici e un diffuso glossario.

Per essersi assoggettato alla fatica del commento l'autore ha diritto a caldi elogi e gratitudine, anche se non sempre accade di poter accettare la sua opinione. Soltanto chi abbia sufficiente familiarità coi nostri testi, così semplici in apparenza eppure così irti di difficoltà e punti oscuri, potrà valutare appieno l'utilità dell'opera dal Nunes compiuta offrendo al lettore comune una guida continua e al lettore erudito un sussidio prezioso; prezioso anche nei casi in cui si ritenga di

---

[1] Cfr. *V* **30** = *B* **419**; *V* **344** = *B* **742** = CLXXVII dell'ediz. Nunes; *V* **1062** = *B* **1452**.

[2] « Dass diesem Worte [*vair*] oder genauer, dem lat. *varius* entsprechende *veiro* (aus *vairo*) war in Portugal noch ein vielgebrauchtes Wort als man bereits in Lob un Tadel der *olhos verdes* gedachte » (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX, 1895, p. 610, n. 4). Ma quest'obiezione è sofistica e non tiene conto che fatti della natura di quello supposto dallo Jeanroy sono, nella storia delle lingue e delle letterature, tutt'altro che mostruosità incomprensibili.

[3] *La primitiva poesía lírica española*, p. 315. Non è chiaro se l'erudito spagnuolo prenda qui posizione contro la veduta dello Jeanroy. Ad ogni modo, si vorrà credere che gli *olhos verdes* che incontriamo nei canzonieri sono un antichissimo tema peninsulare perché compaiono anche in opere posteriori, o non piuttosto si vorrà credere che essi compaiono in Camões, ne *La Celestina* e modernamente perché sono stati in voga al tempo dei *cancioneiros*? Cfr. sopra, pp. 293-294.

[4] Pp. 307-308.

[5] *Les origines*[3], p. 329 e n. 1. Ha seguito l'opinione del critico francese il Lang, *The Relations*, col. 224-225.

[6] Michaëlis, luogo cit. sopra, n. 2; Menéndez Pidal, luogo cit. sopra, n. 3; Jeanroy, luogo cit. alla n. precedente.

Digitized by Google

poterlo discutere, perché serve, quando non altro, da punto di partenza e d'appoggio alla discussione.

Strano riesce invece trovare la *varia lectio* dei codici non in calce alle poesie pubblicate, come è uso fondato su evidenti ragioni di opportunità e praticità, ma relegata nel terzo volume, uscito, come già ho fatto notare, a due anni di distanza da quello contenente i testi.

È da rimpiangere, poi, che tra ben 1200 pagine d'introduzione e commenti vari manchi però un'ordinata bibliografia delle opere più recenti relative all'antica letteratura gallego-portoghese. Del pari, è da rimpiangere la mancanza di rimandi ai precedenti editori, per le cantighe che siano già state criticamente stampate. Queste deficienze di rifinitura filologica, la deficienza sopra rilevata a proposito della collocazione delle varianti, e qualche altra ancora [1], non potranno non dispiacere ai filologi. Ma è evidente che l'autore ha ceduto al desiderio di far breccia il più possibile nella massa del gran pubblico, che si spaventa facilmente dei libri ispirati a una rigorosa architettura scientifica. Se, come è sperabile, il Nunes con la sua opera sortirà l'effetto di spronare tra i suoi connazionali quel lavoro paziente di minute indagini di storia e d'archivio, che è ancora scarso intorno alla personalità e alle vicende dei nostri trovatori; se questo avverrà, convien riconoscere che la filologia potrà dirsi ben compensata delle mende or ora notate.

§ 7. — La correttezza della stampa lascia in tutti e tre i volumi alquanto a desiderare. L'inconveniente, di poco peso pel primo e pel terzo volume, è grave invece, come ben si comprende, pel secondo, che vuole essere una « edizione critica ». L'autore ha cercato di rimediarvi con sette pagine di *errata-corrige* alla fine del secondo volume, e cinque alla fine del terzo, oltre che con correzioni sparse qua e là nel commento; tuttavia non ha potuto riparare al difetto completamente. Più che di trascuratezza si tratterà di fretta di prevenire la ripetizione, da parte di qualche incompetente e impreparato, di un caso quale quello della famigerata *edição critica* del Braga.

Errori di stampa a parte, il testo delle *cantigas* è lodevole. Sia riguardo ai componimenti che hanno già avuto cure critiche da altri editori, sia riguardo a quelli che di tali cure bisognavano ancor completamente, il Nunes ha proceduto con conoscenza di causa, intelligenza e rispetto dei codici. Il codice *B* ha dato i vantaggi che poteva dare. La grafia adottata è in genere soddisfacente. La punteggiatura è invece un po' manchevole; ma è cosa che in gran parte andrà attribuita al difetto di correttezza della stampa, già accennato.

Mi permetterò alcuni rilievi d'ordine generale, molti dei quali relativi a fatti di secondaria importanza, e una lista di osservazioni a punti particolari. Tanto gli uni quanto le altre non provengono da uno spoglio regolare e metodico e non intendono perciò di passare per una revisione sistematica dell'edizione. E tanto gli uni quanto le altre non sono e non vogliono essere riguardate come rimpro-

---

[1] Le citazioni sono non di rado tali, per la loro incompletezza, da rendere problematico rintracciare l'opera citata; la mancanza dell'indicazione del luogo e dell'anno di stampa è costante; talora, trattandosi di pubblicazioni straniere, se ne dà il titolo in portoghese, ancorché esse non siano tradotte (v. p. es. vol. I, p. 22, n. 2; vol. I, p. 30; vol. I, p. 412, n. 1; vol. III, p. 41, p. 404).

Digitized by Google

veri o appunti al benemerito editore; sono invece una modesta e cordiale collaborazione, e spesso soltanto la manifestazione di proposte e dubbi che in parte riusciranno infondati, in parte, spero, riusciranno di qualche giovamento alle future edizioni delle *cantigas d'amigo*; edizioni che io auguro al Nunes numerose e fortunate.

Incomincio dai rilievi d'ordine generale.

L'editore accetta dai mss. forme come *peer, teer, viir*, anzichè ammettere che il segno di nasalizzazione vi manchi soltanto per dimenticanza dei copisti, e, in conseguenza, vada ristabilito; egli ritiene che la perdita della nasalizzazione in parole che in latino presentano un *n* intervocalico, fosse un fatto generale già nel XIII secolo (Vol. I, p. 359). Questo principio richiederebbe però una confutazione delle obiezioni che già da tempo gli sono state mosse [1].

La nasale finale è rappresentata, con oscillazione incomprensibile, ora da *m* ora da *n*: così, per citare i primi esempi che mi capitano sotto gli occhi, si trova *gram sazon* (XV, 13), *tam gram ben* (XXVIII, 6, 12, 18), *entom* in rima con *coraçon* (DV, 4 e 7) e di fronte a *enton* nella stessa *cantiga* (22), *bem* di fronte a *ben* (DV, 12 e 8).

Circa l'uso dei tratti d'unione, c'è da chiedere se sia veramente opportuno servirsene nei casi in cui si verifica la caduta di *-r* o *-s* innanzi agli articoli *lo, la, los, las*, scrivendo *sabe-lo seu coraçon* (CXXX, 13-14), *mai-los amigos* (CLXXVIII, 9), *poi-la dona* (*ibid.*, 15), *faze-la romaria* (CCCLXIV, 3), *anda-las cervas* (CCCXVI, 2), *enviou-vo-lo meu amigo* (CCCCLIV, 1), *vee-lo sen verdade que namorei* (CCCCLXXXVIII, 2, 7), *veeremo-lo meu amigo* (CCCCXCV, 8), *veeremo-lo meu amado* (*ibid.*, 11) e simili. In tutti questi casi, mi par che si abbia a che fare con l'elisione di una consonante anziché con un vero e proprio fenomeno di enclisi; preferirei perciò l'uso dell'apostrofo, stampando, *sabe' lo, mai' los*, ecc.; sistema a cui, del resto, s'è attenuto l'editore negli appunti grammaticali del vol. I (p. 370), e che compare isolatamente anche nel testo critico: *Viste' las juras* (CI, 7, 10); *ai, dona', lo meu amigo* (CXXXVIII, 5, 13, 21).

Ogniqualvolta, invece, avvenga vera enclisi, ritengo che sarebbe opportuno indicarla o mediante il tratto d'unione o mediante il punto adoprato dai provenzalisti; non soltanto, quindi, in forme come *vo-lo digo, vo-las negarei, vai-las lavar*, ma anche in forme che il Nunes scrive fuse in una sola parola, come *lho* (= *lhi o*, dove *o* è pronome), *pela* e sim. (= *per la* e sim.), *polo* e sim. (= *por lo* e sim.), *al* (= *a lo*), *sol* (= *so lo*). È perfettamente vero che non c'è nessuna ragione teoretica per scomporre graficamente ciò che foneticamente e morfologicamente è fuso; ed è anche vero che *lho* e *pelo* sono della lingua moderna, e che l'italiano scrive *glielo, pel, al, sul, velo, vele* e sim., e in poesia può tuttora dire e scrivere *valle*

---

[1] È ancora fondamentale e raccomandabile, per la chiarezza con cui è formulata la questione, lo scritto della Michaëlis, *Zum Liederbuch* ecc.; v. specialmente pp. 515-517. Cfr. anche ciò che la stessa autrice scrive nella stessa *Zeitschrift f. r. Phil.*, XXVIII, 1904, pp. 221-222; e inoltre: O. Nobiling, *Die Nasalvokale im Portugiesischen* (in *Die neuren Sprachen*, XI, 1903-1904, pp. 129-153), pp. 146-147, e *As cantigas de D. Joan Garcia*, pp. 651-653.

Digitized by Google

(= *le va*); ma la scomposizione facilita la comprensione del testo e talora evita confusioni, distinguendo per es. *al* = *a lo* da *al* = « altro », *sol* = *so lo* da *sol* = « soltanto » e da *sol* voce del verbo *soer*. In ogni caso, la coerenza vorrebbe che se si scrive per es. *vo-lo*, si scriva anche *lh-o* o *lh'-o*, e, viceversa, se si scrive *lho*, si scriva anche *volo*.

Al di fuori dell'enclisi, non sarebbe male servirsi del tratto d'unione in forme che rappresentano veri composti, come *mal-achar* (v. per es. CCIV, 15) e *ben-querer* (v. per es. CCXV, 16), che il Nunes stampa smembrati.

Inutile, se anche d'uso tradizionale, è il tratto d'unione nelle espressioni *el-rei*, *del-rei*, *al-rei*. La coerenza vorrebbe poi o che si adottasse sempre la forma *del-rei* o sempre la forma apostrofata *d'el-rei* (CCCCXCII, 14, 17).

Non sconverrebbe l'uso dell'apostrofo in forme come *du*, che io scriverei *d'u*.

In casi in cui ai pronomi atoni *mi*, *si*, *lhi* segua un *o* o un *a* che si affigge foneticamente al pronome formando una sola sillaba (senza elisione, ché *i* acquista lo stesso valore che ha nel pronome posses. *mia*, scritto negli apografi italiani *mha*), riterrei opportuno che s'indicasse il fenomeno con qualche espediente grafico; per es., in II, 8 scriverei *mi-o meu*, che è grafia scelta dalla Michaëlis nel *CA*, ovvero, accettando la grafia degli apografi italiani, seguita dal Nobiling[1], *mh-o meu*.

Quando, in conformità dei codici, si mantengono nella scrittura vocali che metricamente vengono elise, converrebbe, seguendo l'esempio del Nobiling[2], indicare nella grafia il fatto, con un punto sottoposto alla vocale che nella misura del verso non conta: così per es. *olho, e* (II, 32), *amigo, acá* (IV, 11). Ancora meglio, forse, sarebbe scrivere *olho͡, e*, *amigo͡, acá*. L'introduzione di uno di questi due segni avrebbe risparmiato all'editore le spiegazioni che non di rado nel commento metrico si è visto costretto a dare relativamente a vocali mantenute (secondo i codici) nella scrittura, ma metricamente senza valore.

Altro espediente grafico non privo d'utilità sarebbe, a mio avviso, l'uso (che, come ben si comprende, troverebbe applicazione nella enorme maggioranza delle *cantigas d'amigo*) di racchiudere tra virgolette (« ») tutte quelle poesie che dall'autore vengano finte come sfogo immediato, in prima persona, di un personaggio distinto da lui o da lui immaginato.

La mancanza di numerazione ai versi torna scomoda e rende meno agevole il servirsi del commentario, dell'elenco delle varianti e del glossario.

Passo ora alle osservazioni su punti particolari. Giacché diverse *cantigas d'amigo* figurano in due mie precedenti pubblicazioni, era ben naturale che io riscontrassi adesso la lezione da me allora scelta con quella offerta dall'edizione Nunes. Mi accadrà perciò più d'una volta di rimandare a quelle mie pubblicazioni (delle quali riuscirò col dare, a questo modo, una sorta di autorecensione parziale). Un asterisco rimanda a *Don Denis* (v. l'elenco bibliografico a p. 276); due asterischi rimandano alla *Auswahl altportugiesischer Lieder*, Halle/Saale, 1928; il lettore intenderà perciò facilmente a che mi riferisco quando correggo o difendo una lezione « da me seguita altrove ».

---

[1] Cfr. *As cantigas de D. Joan Garcia*, p. 649.
[2] Cfr. *ibidem*, p. 650.

Digitized by Google

I (* p. 23), 1-2. L'editore ritiene (Vol. III, p. 1-2) che *estando* vada unito, quanto al senso, a *se queixava*, e che *se queixava estando* sia equivalente a *s'estava queixando* del v. 8. Un'equazione « verbo *x* di modo finito + gerundio di *estar* = verbo *x* di modo finito », che sarebbe il rovescio della nota equazione « modo finito di *estar* + gerundio del verbo *x* = modo finito del verbo *x* », sarebbe molto strana. Converrà unire *estando* con *noutro dia*, interpretando il tutto come una frase di valore avverbiale: « l'altro giorno ». Il Lang (p. 120) cita un altro esempio della stessa espressione *noutro dia estando*, da *V* **503**, v. 22. Si metterà perciò una virgola dopo *muit'*. Chi credesse, invece, di attenersi all'opinione del Nunes, dovrà porre una virgola dopo *estando*.

10-11. Che questi versi vadano interpretati « mas que, apesar de se queixar ou lamentar tanto, não estava acostumada a faze-lo por motivo d'amores, sendo portanto esta a primeira vez que isso lhe acontecia » (Vol. III, p. 2), ovvero « e che tuttavia da quando era nata non aveva sperimentato dolore », come io tradussi altra volta, non mi pare oggi esatto. Non abbiamo a che fare con l'avverbio *a pesar* = « trotzdem, ungeachtet », come anche il Lang[1] (p. 162) credette, ma con la locuzione *seer doito* costruita con la preposizione *a* anziché con *de*. La Michaëlis cita come tuttora vivente l'espressione *estar adoito a* = « an etwas gewöhnt sein », e ricorda il proverbio *O que n'está adoito às bragas, as costuras lhe fan llagas* (*Zum Liederbuch*, p. 535 e n. 2). Pertanto *pesar* è sostantivo e complemento di *doita*, e il senso è: « non era stata avvezza a dolore ».

Quanto alla punteggiatura di questa *cantiga*, tornerebbe opportuna una virgola dopo *dizia* al v. 4; in fine al v. 11 converrebbe punto e virgola; in fine al v. 12 il punto esclamativo è evidentemente errore di stampa e va mutato in due punti.

II (* p. 30; ** p. 2), 11. L'editore ritiene (Vol. III, p. 5) che sia preferibile, in vista della locuzione causale *ca entrava* ecc., riferire il gerundio *cantando* a *papagai* anziché a *ela*. Io fui altra volta dello stesso parere, traducendo: « un pappagallo assai bello, il quale cantava assai piacevolmente ». Attualmente ritengo che cantando si riferisca a *ela;* ché l'apparir della primavera può ben suscitar canti anche negli uomini, e un'altra *cantiga* (*V* **454** = *B* **868, 869, 870** = CCLVI dell'ediz. Nunes) ripresenta una pastora in atto di cantare mentre pure è in preda alle lagrime e ai sospiri:

E a pastor parecia mui ben
e chorava e estava cantando
(vv. 9-10)

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

des i chorava mui de coraçon
e dizia este cantar enton:
(vv. 20-21)

[1] Quando non aggiungerò altro, intenderò d'ora innanzi a questo modo il *Liederbuch des Königs Denis*.

Digitized by Google

14. Intendo *per amores* non già « para reaver o vosso amor » (vol. III, pp. 5 e 707), ma « a causa dell'amor che vi porto ».

15. Ponendo alla fine di questo v. punto esclamativo invece dell'interrogativo, non è più necessario ritenere che il condizionale *faria* stia in luogo del futuro e vada spiegato con l'ipotesi a cui ricorre l'editore (vol. III, p. 5).

Quanto alla punteggiatura, sarebbe preferibile punto e virgola alla fine del v. 20, e punto esclamativo alla fine del v. 30.

III (* p. 31). Molto apprezzabili correzioni ha apportato l'editore in questa *cantiga* al testo del Lang: al v. 1, *Vi*, come hanno i codici, invece di *oi;* al v. 28, [*que*], invece di *que*, poiché la parola manca ai codici; al v. 29, *dixi-lh'eu*, « *já*, invece di *dixi-lh'eu ja* (cfr. v. 17 e v. 21; *já* ha certamente il senso di « ormai », « d'ora innanzi »).

28. Non è necessario cambiare in *do* il *no* dei mss. (= *en lo*); cfr. v. 32-33: *será u foi sempre e u está*.

Quanto alla punteggiatura, converrebbe al v. 5 mutare la virgola in punto e virgola; al v. 11 e al v. 12 sopprimere la virgola; porre virgola in fine al v. 33. In fine al v. 6 si ha punto invece di due punti per evidente errore di stampa.

IV, 10. Che la locuzione *non aver recado* abbia in questo passo il valore di « passar os limites », « ser excessivo », come vuole l'editore (vol. III, p. 9), ovvero semplicemente il valore di « ratlos sein », come sembrò al Lang (p. 165), mi par dubbio. *Recado* deve significare anche qui « messaggio », « ambasciata »; *avia* deve aver per soggetto sottinteso *eu;* e il senso del passo, senso perfettamente soddisfacente e corrispondente a quello della prima strofa, deve esser questo: « io ben seppi che voi eravate molto afflitto del fatto che io non avevo un messaggio da parte vostra ».

XV (* p. 33), 10. Poiché *preit*[*o*] è spiegato dai due versi seguenti, come nota l'editore (vol. III, p. 22), si metta due punti, anziché virgola, dopo *al*.

19. L'espressione *por esto* si può intender riferita sia al concetto precedente (*porque nunca con el pôde põer que o podesse por amig'aver*), sia al concetto seguente (*pera faze-lo con vosço perder*). Nel secondo caso conviene porre due punti, anziché virgola, dopo *poder;* nel primo caso, che ritengo debba esser preferito sia per rapporto al senso generale della *cantiga* sia in rapporto particolarmente ai vv. 2-3 (*buscar mal a voss'amigo po' lo matar*), va abolita qualsiasi interpunzione dopo *poder*.

Quanto alla punteggiatura, è ancora da osservare che la virgola in fine al v. 4 dev'essere un errore di stampa; che al v. 3 dopo *matar* sarebbe preferibile punto e virgola anziché virgola; e, infine, che al v. 15 tornerebbe opportuna una virgola tra *aver* e *e*.

XXVIII (* p. 34), 2. La virgola dopo *tamanho* è evidentemente errore di stampa.

8. In corrispondenza al v. 2, sarebbe da aggiungere una virgola in fine a questo v.; ovvero la si sopprima in ambedue.

XXXIII (* p. 35), 1. Non vedo per qual motivo si debba, come già fece il Lang, preferire la lettura *madr'e senhor* a quella *madre senhor*. Cfr. *V* **806**

Digitized by Google

= *B* **1201** = CCCCXXVIII dell'ediz. Nunes, v. 4: *San Clemenço senhor;* cfr. anche la nota in vol. III, p. 365.

2, 8. La virgola dopo *guardar* sarebbe ammissibile soltanto se *guardar* avesse il senso di « custodire » e *que* quello di « in tal misura che »; ma *guardar* significa qui « impedire » (cfr. il glossario, p. 628), e la virgola in questione va perciò soppressa.

12, 18. Questi due versi mancano nei codici, e vanno perciò, conforme l'uso seguito dal Nunes, posti tra parentesi quadra; ovvero dati in corsivo.

13. Contro la Michaëlis (*Zum Liederbuch,* p. 530), e contro il Nunes, non vedo perché si debba mutare la spontanea lettura *madre, non al* in quella *madr', e non al.*

Ai vv. 6, 12, 18 sarebbe opportuna una virgola dopo *ei:* ai vv. 9 e 15 porrei punto e virgola, anziché virgola. Al v. 4 l'iniziale di *mais* potrebbe essere maiuscola.

XXXIV (* p. 36), 3. Mi par che si possa tranquillamente mantenere, coi codici, *de na* (o *d'ena?*), giacché si ha almeno un altro esempio di *cobrar* costruito con *en*: *e ora sodes cobrad' en perdon* (*V* **433** = *B* **847** = CCXLVII dell'ediz. Nunes, v. 9). Non è dunque necessario correggere in *de a* come l'editore propone (vol. III, p. 41), né accogliere l'interpretazione del Lang, che stampa *d'em* e riguarda *em* come pronome (= « dafür »), da riferirsi a un sostantivo *falsidade* o *deslealdade* estraibile dagli aggettivi *fals'e desleal* (p. 137).

13. Il verso nei codici manca d'una sillaba. Il Lang corresse: [*Vós*] *caestes.* Il Nunes, seguendo la Michaëlis (*Zum Liederbuch,* p. 530), corregge: [*o*]*cajon* (cfr. vol. III, pp. 40-41). Il Lapa (p. 309) sostiene la restituzione *en atal cajon* (che si dovrebbe però stampare [*a*]*tal*). Ma poiché D. Denis usava non soltanto *cajon* (*CB* **1536** / **409,** v. 24; *CB* **1542** / **415,** v. 2), ma anche *ocajon* (*CV* **96** = *B* **513,** v. 22; *ocajon* è assicurato dalla metrica), ed esiste di questo vocabolo anche la forma *acajon* (cfr. vol. III, p. 577, s. v. e n. 3, ove si troverà citato un articolo della Michaëlis sulle varie forme di questa parola; cfr. anche vol. III, p. 652 e n. 1), converrà attenersi alla correzione [*o*]*cajon,* che è la più semplice e naturale.

Quanto alla punteggiatura, converrebbe una virgola in fine al v. 4; punto e virgola in fine al v. 9; una virgola in fine al v. 13.

XXXVI (* p. 37; ** p. 3), 2. *aí* per *ai* è svista tipografica.

5, 10, 15, 20. È preferibile un punto esclamativo al punto fermo.

XXXVIII, 13. Si ponga virgola dopo *muito.*

14. Si ponga virgola dopo *vi* e dopo *tempo.*

XXXIX, 5. Punto e virgola dopo *desamor.*

6. Punto in fine al verso.

11. Punto e virgola dopo *querer.*

XLI, 16. Si sopprima la virgola dopo *ven* e si ponga punto e virgola, anziché virgola, dopo *mandei.*

19. Si sopprima la virgola dopo *dei.*

XLIII, 14, 17, 19, 22. Tra *que* ed *eu* deve farsi metricamente elisione; e poiché quest'elisione è segnata dai codici (v. 16: *queu,* negli altri luoghi *q̄ eu,* dove *q̄* deve stare per *qu*), converrà stampare *qu'eu.*

Digitized by Google

XLIV (* p. 38), 6. La lezione *quen*, data da *B* e già accolta dal Lang, mi pare assolutamente inaccettabile. Si deve certamente accogliere quella di *V*: *queu*. Ma non già interpretandola, come vorrebbe il Nunes (vol. III, pp. 709-710), *com'é qu'eu*, cioè *com'é morte, qu'eu viv', amigo* ecc.; sibbene interpretando tutto il passo così, come io già feci:

sejo
sempr'en coita tan forte,
que non m'é se non morte
come qu'eu viv', amigo, en tan gran desejo.

Cioè: « sono sempre in un'ansia tanto penosa, che non m'è altro che morte il modo com'io vivo, amico, in così gran desiderio ».

Ovvero, atteso che l'espressione *coita que non é se non morte* pare essere un'espressione stereotipata (*V* **102** = *B* **519** = I dell'ediz. Nunes, vv. 15-16: *coitas lhi davan amores que nor lh'eran se non morte*), e atteso il confronto coi vv. 9-12, si dovrà intendere:

.... se non morte.
Com'é qu'eu viv', amigo, en tan gran desejo?

8. Giustamente stampa il Nunes *me veer*, ché così hanno i codici (Lang: *mi*).

Quanto alla punteggiatura di questa *cantiga*, converrebbe porre virgola in fine al v. 1; punto e virgola dopo *falar* al v. 3; virgola dopo *veer* al v. 8; virgola o punto e virgola al v. 9 dopo *fazemos;* virgola al v. 14 dopo *coita* e dopo *vós;* virgola in fine al v. 16. Al v. 15 il punto e virgola dopo *nacesse* è evidentemente errore di stampa, che va corretto in un punto esclamativo o in semplice virgola.

LI (* p. 39; ** p. 4), 3, 8, 13. Non ritengo necessaria l'aggiunta di un [*e*] all'inizio di questi versi; il senso corre meglio senza tale aggiunta, e d'altra parte quei versi possono ben differire nel numero delle sillabe dai vv. 5, 10, 15, anche se con questi rimano.

4. C'è da chiedersi se non sarebbe migliore interpunzione questa: *praz a mi; ben vos digo:*

12. Per quanto prima io abbia seguito il Lang e il Nunes nello stampare *est'é*, ritengo ora che si abbia a che fare con *este*, = *é* (cfr. vol. III, pp. 682 e 720). L'elisione tra *que* e *e*, che la metrica richiede, potrebbe essere indicata dalla grafia, giacché i codici hanno soltanto *q̄* (cfr., sopra, la nota a XLIII).

LVII, 14. Per *madr'e senhor* vedi sopra, nota a XXXIII, 1.

LVIII, 2. V. nota precedente.

LXXI, 3, 7, 11, 15. L'editore intende (vol. III, p. 711, aggiunta a p. 71): « sebbene abbia e veda molte cose, nessuna di esse, amico, mi dà soddisfazione ». Ancorché possa sorridere l'idea che l'autore abbia voluto fare, secondo il gusto del tempo (cfr. *V* **113** = *B* **520** = XXXIV del canzoniere dionisio), una poesia imperniata sul bisticcio tra *vejo* e non *posso veer*, ritengo sforzata l'interpretazione del Nunes; la quale, in ogni caso, dovrebbe essere appoggiata da esempi antichi di *teer* usato assolutamente come sarebbe qui. Il testo, a mio parere, va restituito, ripristinando *enveja*, così: *tenho e[n]vej' e non posso veer*, ecc.

Digitized by Google

LXXXV, 6, 12, 18. Migliore della grafia *irê i* (cfr. vol. II, p. 466; vol. III, p. 80) sarebbe quella *ire'i*.

14. La correzione *ai* (vol. II, p. 466) non soddisfa dal punto di vista della grafia; se si ritiene *i* come enclitico, (e ciò richiede la rima con *vai*), si stampi *á-i* o *á·i*.

XC. La *cantiga* è data nella giusta forma a p. 466 del vol. II.

1. Contrariamente all'opinione dell'editore (vol. III, p. 85), mi par che si possano mantenere le parole *vos ai* dei codici, facendosi contrazione tra *ai* e *amiga* da una parte e tra *meu* e *amigo* dall'altra.

9. Poiché di fronte alla lezione *conuꝯ muit ea* di *V* si ha *conuꝯ pr ei* in *B*, sarà da stampare (invece di *pois muit'ei*): *per muit'ei* o *por muit'ei;* nel primo caso *per* sarà la nota particella rinforzativa, e il senso sarà: « assai mi rallegro di voi, buonissimo motivo ho di dirvelo; »; nel secondo caso, il senso sarà: « assai mi rallegro di voi, per la molta ragione che ho di dirvi: ».

XCIII. L'intrepretazione che l'editore si è sforzato (vol. III, pp. 87-88) di dare a questa *cantiga* è in contraddizione col senso che scaturisce dagli ultimi tre versi. Ma l'oscura poesia cessa di essere oscura quando si riguardi come verbo (*é*) l'*e* del 3° verso, e quando si ammetta che i versi che nell'edizione del Nunes rappresentano la « finda » della poesia, rappresentino invece un ritornello omesso nei codici dopo la prima e la seconda strofa (si noti che anche un altro verso di questa poesia, *será gran tort'e non ei de fazer,* viene omesso dai codici due volte, cioè nella seconda e nella terza strofa). Ritengo dunque che la poesia debba andar stampata così:

A maior coita que eu no mundo ei:
[*a*] meu amigo non lh'ouso falar!
É amigo que nunca desejar
soub'outra ren se non mi, eu o sei;
e, se o eu por mi leixar morrer,
será gran tort'; e non ei de fazer
[*o maior torto que pode seer:*
leixar dona seu amigo morrer,]

que lhi quisesse ben de coraçon
qual a min quer o meu, des que me viu;
e nulh'amor nunca de min sentiu,
e foi coitado por mi, des enton;
e, se o eu por mi leixar morrer,
[*será gran tort'; e non ei de fazer*
o maior torto que pode seer:
leixar dona seu amigo morrer,]

que lhi quisesse ben qual a mi quer
o meu, que tan muit'á que desejou
meu ben-fazer; e nunca lhi prestou,
e será morto, se lh'eu non valer;

Digitized by Google

e, se o eu por mi leixar morrer,
[*será gran tort'; e non ei de fazer*]
o maior torto que pode seer:
leixar dona seu amigo morrer.

Che nel primo verso della seconda strofa il *quelheu* dei codici vada corretto in *que lhi*, è chiaro pel confronto col primo verso della terza strofa.

XCIV. Mi dichiaro assolutamente contrario alla pratica d'intervenir con la propria fantasia nelle lacune dei codici. Qui, del resto, niente autorizza a ritener che la *cantiga* debba consistere di 3 strofe anziché di due. Si rimpiazzino con puntini o altrimenti gli ultimi versi della prima strofa, fintanto che non se ne trovi una soddisfacente ricostruzione strettamente basata sui codici.

15. Non è affatto necessario mutare in *direi* il *farey* dei codici; cfr. v. 1.

18. Anche qui non è affatto necessario dipartirsi dai codici; si legga perciò: *Diga, filha, de quant'ouver sabor*. Soggetto sottinteso di *diga* è *el* (cioè l'amico); cfr. v. 16.

XCVI. Non vedo la necessità di aggiungere le due strofe che l'editore aggiunge alle quattro trasmesseci da *B*. Né v'è necessità di mutar l'ordine di queste quattro; esse devono dunque susseguirsi in quest'ordine:

1ª. *Molher com'eu non vive coi[tada:*
2ª. *A mia coita non lhi sei guarida;*
3ª. *Trage-me mal e são guardada*
4ª. *Trage-me mal mia madre velida*

XCIX, 6, 12, 18. Converrebbe porre punto e virgola dopo *ced'*.

13. Non *est*, ma *est'*; cfr. vol. III, pp. 682 e 720.

CVIII, 1. Sarebbe preferibile punto e virgola dopo *ben*.

CIX, 1. Il senso è: « Ciò per cui ho sempre pregato mia madre, vale a dir potervi vedere, ella non vuole » (cfr. vol. III, p. 99). Pertanto mi pare preferibile stampare *O por que*, anzichè *O porque*.

CX, 2. I codici hanno *per hun caminho*, ed è assolutamente arbitraria la correzione di *hun* in *o*; cfr. vol. III, p. 101.

11. Si chiudan le virgolette dopo *nada*.

13. Si riapran le virgolette al principio del verso.

CXI, 11. Il pronome *o* si riferisce non già al senso della proposizione *porque lhi non falei* del v. 7 (vol. III, p. 103), ma a *se foi sen meu grado d'aqui* (v. 10). S'interpreti: « Tanto duramente intendo di non permettergli ciò, che ben mille volte dovrà in cuor suo pregar Dio » ecc. Si stampi *cruamente* e si ponga virgola dopo *vedar*.

13. Si ponga virgola dopo *perdon*.

14. Si sopprima la virgola dopo *morte*.

CXXIV, 9. Forse sarebbe preferibile *mia madre mia senhor;* cfr., sopra, la nota a XXXIII, 1.

12. *Per madr' e senhor* cfr. ancora la nota a XXXIII, 1.

13. Si ponga virgola dopo *prazer*.

14. Punto e virgola dopo *morrer*.

CXXIX, 1. Punto esclamativo dopo *and'*.

Digitized by Google

2, 5, 8, 11. Virgola dopo *amigu'*.

3, 12. Virgola dopo *fé*.

3, 6, 9, 12. Si stampi *est'*, non *est* (cfr. vol. III, pp. 682 e 720).

6. Le parole *alá est' u el é* mancano nei codici, e vanno perciò chiuse tra parentesi quadra.

9, 12. Le parole che seguono a *donas* mancano nei mss., e vanno chiuse perciò tra parentesi quadra.

10. *Que* non va considerato come relativo da riferirsi ad *amigo* del v. 8 (vol. III, p. 116), ma ha la stessa funzione che ha al v. 1: equivalente, cioè, a « come », « quanto ». Perciò si ponga un segno d'esclamazione alla fine del verso. — Non credo che sia necessaria l'aggiunta [*os*]; avendo i codici *meo*, si può benissimo leggere: *quitou de me os othos seus*; il che soddisfa anche meglio al senso.

11. Poiché il verso ha due sillabe in più, come nota l'editore (vol. III, p. 116), sarà da sopprimere *olhos*? In tal caso, *meus* resterebbe pronome da riferirsi a *olhos* del v. precedente.

In fine ai vv. 5 e 8 manca la virgola per evidente errore di stampa.

CXXX, 14. Ritengo che *ben* non debba congiungersi, come vuole l'editore (vol. III, p. 117) a *saber* del v. precedente, ma al seguente *que*, dando un equivalente dell'ital. « benché ». Un accento sull'imperfetto *sabia* eviterebbe confusione col congiuntivo. Stamperei dunque il verso così: *coraçon, benque eu sabía já*

CXXXIV, 15. La sillaba mancante può esser meglio ristabilita così: *mais ve*[*e*]*redes, amigo*. cfr. vol. III, p. 716. — Quanto al senso di questo verso e del seguente, non è esatto ordinare: *ve*[*e*]*redes pois, amigo, que* ecc.; *pois* non è avverbio temporale e non va separato da *que*; s'intenda: « vedrete, amico, poiché io vi dico il vero, che » ecc.

CXXXVI, 1. È preferibile sopprimere la virgola dopo *sei*.

CXXXVII, 3. Certamente *quant'* dev'essere corretto in *quand'*, come si ha ai vv. 9, 14, 16; cfr. vol. III, pp. 122 e 716, nella quale ultima è attribuita a *B* la lezione *quando*, che peraltro non trovo registrata tra le varianti né dal Nunes (vol. III, p. 474) né dalla Ruggieri.

CXXXVIII, 4. Come appare pienamente dal confronto col v. 11, *coitado* si appone a *ven*, e non già, come vuole l'editore (vol. III, p. 123), ad *amigo* o a *viver*.

17. L'editore interpreta questo v. e il 19 così: « êle nada mais deseja se não falar comigo, nem manda outra pessoa, mas quer vir pessoalmente aqui » (vol. III, p. 124). Ma il v. 17 dice soltanto *Nulha coita non avia*, ed è perciò arbitraria l'aggiunta « se não falar comigo » dell'interpretazione or ora riportata. Il v. 19 va ricostruito altrimenti, e precisamente così: *outra, nen el non vinía*. Poiché *B* ha *mjnha* al posto di *nunha* di *V*, e *m* per *ni* è errore frequente negli apografi italiani (vedine esempi nella tavola redatta dal Monaci in *CV*, p. XXVIII), da *mjnha* si risale a *vijnha*, forma d'imperfetto (= *viinía*) che trovo anche in testi antichi in prosa raccolti dal Nunes nella sua *Crestomatia archaica*[2] (Lisboa, 1921?); vedi ivi, p. 20, riga penultima; p. 32, riga 13. Il senso del passo è dunque questo: « Egli non aveva altra *coita*, né sarebbe venuto [se non avesse avuto quest'unica *coita*] ».

CXL. Circa *bafordar*, al luogo della Michaëlis citato dall'editore (vol. III,

Digitized by Google

p. 127) aggiungasi: Wilhelm Giese, *Waffen nach der spanischen literatur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Hamburg, 1925, p. 40.

CXLVII, 2. Conviene sopprimere la virgola dopo *buscastes*.

13. Torna opportuna una virgola dopo *quiser*.

CLV (** p. 25), 6, 9, 12. *d'amigo* manca nei codici e va perciò posto tra parentesi quadra.

8, 11. Torna opportuna una virgola prima di *que*.

CLVIII, 11, 17, 23. Conviene porre punto e virgola dopo *perdoasse*.

14. Anche punto e virgola dopo *mal*.

22. Due punti dopo *direi*.

CLXIX (** p. 26), 14. Tornerebbe opportuna una virgola dopo *bailamos*.

CLXXV, 1, 5, 9. Si pongano due punti in fine a ciascuno di questi versi.

2, 6, 10. Punto e virgola dopo *amigo*.

3, 7, 11, 15. Si sopprima la virgola in fine a questi versi, ché *a Santa Maria das Leiras* è complemento del verbo *irei*, non apposizione ad *ali* (v. 2 e 6) o *i* (v. 14).

CLXXVIII (** p. 21), 2. L'opportunità di stampare non *mi* ma *m'i*, come già propose il Nobiling (*As cantigas de D. Joan Garcia*, p. 680), appare manifesta dal confronto coi vv. 6, 12, 18 (*a quen el i faz ben*).

5, 11, 17. Si dovrà stampare *est'a*; cfr. vol. III, pp. 682 e 720.

9. Si sopprima la virgola dopo *amigos* e dopo *son*.

10. Si ponga virgola dopo *amigas*, ché qui la voce fa una pausa.

CLXXXIV (** p. 22), 8. Torna opportuna una virgola dopo *coitado*.

CLXXXVI, 14. Ritengo che la lezione dei codici *odando*, lezione che rende il verso non poco oscuro, debba andar corretta in *loando*. In tal caso *por* sarebbe preposizione denotante l'agente (cfr. *CA*, v. 972, v. 1554); e in *quant'avia por mi* sarebbero da vedere i favori o i doni dell'amica all'amante; cfr., dello stesso poeta, *V* **347** = *B* **745** = CLXXX dell'ediz. Nunes.

Al v. 1 *diss'ai* è evidentemente errore di stampa per *diss', ai*.

CXC, 8. Che l'obliquo *mi* sia qui in funzione del caso retto *eu*, come già ritenne il Nobiling (*As cantigas de D. Joan Garcia*, p. 630), e ora ritiene il Nunes (vol. I, p. 382[1]; vol. III, pp. 170-171) è cosa assai dubbia. Il fenomeno della sostituzione della forma obliqua del pronome alla retta è certamente ben diffuso e ben conosciuto; ma ciò non toglie che se ne avrebbe qui l'unico esempio offerto dagli antichi canzonieri portoghesi. Per questo, e anche pel confronto coi vv. 2-3 (*m'ouvestes grand'amor*), intenderei a questo modo i vv. 7-8: « Il grande amore che [voi] a me e [io] a voi sempre [ci] portammo ».

CXCIII, 1. Manca virgola dopo *amigas* evidentemente per errore di stampa.

6, 12, 18. Soggetto di *valria* non è un *eu* sottinteso (come l'editore vuole; cfr. vol. III, p. 174) ma, in altra funzione, lo stesso *quen* del v. prceedente.

CC (** p. 26), 10, 20. L'editore mi comunica cortesemente d'essere ora del parere che in questi versi convenga sostituire *coitada* a *ferida*, « tanto mais que

---

[1] Nel verso di *Flamenca* quivi citato (v. 6088: *E cujas ti que en Paradis*) *ti* non è soggetto, ma dativo espletivo o etico.

Digitized by Google

nos apografos apenas a 1ª estrofe tem no seu final so as palavras *comestou* e estas mesmas com as que se lhes seguem faltam nas outras ». Concordo con lui.

Le parole del ritornello che mancano nei codici vanno chiuse entro parentesi quadra: quindi per intiero il v. 10, il v. 15, il v. 20, e al v. 5 le parole *d'amor ferida*.

CCIV, 18. Evidentemente *censelho* è svista di stampa per *conselho*.

19. Più che « preferibile » (vol. III, p. 717) è necessario, per la metrica, leggere [*a*]*tal*.

Conviene porre virgola o punto e virgola in fine al v. 2; virgola dopo *Deus* al v. 4; punto e virgola in fine al v. 14.

CCXV, 11. Si stampi *est'aqui;* cfr. vol. III, p. 682 e p. 720.

12. Si sopprima la virgola dopo *ben*.

13. Si sopprima la virgola dopo *já*.

15. La sillaba mancante ai codici ma richiesta dalla metrica può esser reintegrata, meglio che col [*mui*] adottato dall'editore, con un [*ca*] o un[*eu*] all'inizio del v., giacché *B* accusa una lacuna proprio al principio del v.

20. Propongo [*ir*] invece di [*já*].

CCXVII, 10. Mi par che questo v. vada meglio unito al precedente che al seguente:

morrerá, u non jaz al,
se m'eu for e o non vejo;

Converrebbe sopprimere la virgola dopo *Deus* al v. 8, e mutare la virgola in punto e virgola in fine al v. 22.

CCXXVI. Converrebbbe mutare la virgola in punto e virgola in fine al v. 8, e al v. 13 porre una virgola dopo *sei*.

CCXXVII, 6, 12. Secondo l'editore (vol. III, p. 727) la virgola che si trova in fine a questi versi va mutata in punto fermo. Ma a questo modo la seconda e la terza strofa resterebbero due moncherini senza senso. La virgola va invece soppressa, intendendo: *come mi faz Deus mal en me partir* ecc. Ovvero si può mantenerla, leggendo (e così pure al v. 18) *m'i* invece di *mi*.

9, 15. Si ponga punto e virgola alla fine di questi versi.

CCXXXIII, 1-2. Se non erro, sarebbe questo l'unico esempio della formula *se gradoedes* (cfr. CCCLVIII, 4, CCCXCI, 13, CCCCLXIV, 1) seguita da un complemento. Propongo perciò: *amigo de mi*.

CCXXXV (** p. 27), 2, 3, 5, 18. Si chiudano tra virgolette le parole della protagonista.

CCXXXVI (** p. 28), 17, 21. Virgola dopo *desejei*, essendo *amigo* e *amado* vocativi.

25, 27, 29, 31. Mi par conveniente sopprimer la virgola alla fine di questi versi poiché la frase onomatopeica costituisce un tutto compatto.

27, 29. Non è necessario mutare il *q̄* (= *que*) dei codici in *que*[*n*]; cfr. *V* **289** = *B* **687** = CXX dell'ediz. Nunes, v. 17, e tutti gli altri esempi di *que* = « chi » nel vol. III, p. 670.

31. Si può correggere *lelia* in *leli*.

CCXXXVIII, 18-19, 25-26. Il ritornello suona sulla bocca della figlia; per-

Digitized by Google

tanto i due passi devono rispettivamente esser stampati così: *pagado seja.* — *Madre,* ecc.; *a mandado.* — *Madre,* ecc.

Si ponga punto e virgola alla fine dei vv. 5, 6, 12, 13, 19, 20, 26, 27; e il punto dimenticato dalla stampa in fine al v. 21.

CCXL, 5, 11, 17. Meglio stampare *outrosí.*

10. Ritengo che si debba leggere *tarda tan longa sazon.*

All'interpunzione apporterei le seguenti modificazioni: punto e virgola in fine al v. 4; virgola infine ai vv. 5, 11, 17; punto interrogativo in fine al v. 7; punto e virgola in fine al v. 10; nessun segno in fine al v. 13 e dopo *mi* al v. 14.

CCXLV. All'interpunzione apporterei le seguenti modificazioni: virgola in fine ai vv. 3 e 7; punto e virgola in fine al v. 8; virgola in fine al v. 9; punto in fine al v. 12; punto e virgola in fine al v. 14; virgola dopo *fez* al v. 15; virgola dopo *tal* al v. 16.

CCLI, 1. Si stampi *á-i* o *á·i.*

CCLIV, 13. La spiegazione che di questo v. dà l'editore (vol. III, p. 226) mi pare sforzata. Credo che il v. vada corretto così: *como rogou-me.* Negli apografi italiani compaiono non di rado *a* per *o* e *r* per *u* (vedi esempi nella tavola redatta dal Monaci in *CV,* p. XXV e p. XXIX).

CCLVI, 17. *oi'-a* per *oí-a* dev'essere errore di stampa.

18. Anche qui l'editore vede (vol. III, p. 229) a torto un *queixava-s'estando* = *s'estava queixando;* cfr. sopra, la nota a I, 1-2. Il verso deve suonare invece così:

e quiexava-s', estando con amores

dove *estando con amores* vale « essendo innamorata ».

25. La virgola va soppressa dopo *pastor* e posta invece dopo *fez.*

Nell'interpunzione converrebbero i seguenti mutamenti: punto e virgola in fine ai vv. 2, 3, 4, 7, 10, 12, 15, 28; al v. 32 virgola dopo *á,* e punto interrogativo, anziché esclamativo, in fine al verso. In fine al v. 16 la virgola invece del punto è evidentemente errore di stampa.

CCLVII (** p. 29), 5. Già corressi *verê'i* in *verei,* che però non soddisfa alla metrica; l'editore addita nel vol. III, p. 230, la giusta correzione: *ve[e]rei.*

CCLVIII (** p. 29), 15. Essendo questo v., quale è dato dai codici, ametrico, ritengo lo si debba rettificare sopprimendo *ben*; l'espediente di leggere *par'cemos,* suggerito dall'editore (vol. III, p. 231), non mi persuade.

All'interpunzione porterei le seguenti modificazioni: punto esclamativo in fine ai vv. 2, 8, 14; soppressione della virgola ai vv. 3, 9, 15 rispettivamente dopo *velida, louçãa, parecer*; soppressione della virgola in fine ai vv. 4, 10, 16. Al v. 17, ove non si voglia stampare *so-l* o *so l* (cfr. sopra, p. 306), converrà sopprimere le due virgole che chiudono *sol que nos bailemos* (cfr. vol. III, p. 726), ad evitare che *sol que* sia interpretato « soltanto che », « purché », anziché « sotto il quale ». Al v. 9 manca virgola dopo *louçãas* per evidente svista di stampa.

CCLXIV, 3. È veramente da mantenere la *l* in *perol*?

CCLXVII, 7-8. Si ponga virgola dopo *querrei* e dopo *fez.*

22. Questa proposizione non è integrante ed esplicativa della precedente (*a que lhi salrrá esta vez*), come l'editore pensa (vol. III, p. 239) ma parallela a quella dei vv. 9-10 (*el seja o senhor e eu sua*) e a quella del v. 16 (*lh'eu queira*

Digitized by Google

ben), e contiene, come queste, l'augurio di una punizione tutta speciale che la protagonista invoca per sé, qualora ella abba la debolezza di rinunciare alla vendetta; cfr. vv. 3-4. Pertanto in fine al v. 21 si deve porre punto e virgola.

CCLXXXII, 14. Si ponga virgola dopo *vos*.

CCLXXXIV (** p. 31), 3, 9. Punto e virgola in fine a questi versi.

12. Poiché questo verso manca nel codice (*V*, solo ad aver questa poesia), va stampato tra parentesi quadre.

17-18. Uguale osservazione per le parole che seguono a *cantar* fino a *ten* incluso.

CCXCII (** p. 31), 12, 18. Poiché questi versi mancano nei codici, vanno chiusi tra parentesi quadre.

19. Il verso nei codici manca d'una sillaba. Alla correzione *mi* [*vó-l*]*o fazedes* mi parve già preferibile quella *Este* [*cantar*] *ben*, con la quale l'editore cortesemente mi comunica di concordare.

CCCI, 6, 12, 18. Si stampi *est' assi;* cfr. vol. III, pp. 682, 720.

5, 11, 17. Tornerebbe opportuna una virgola alla fine di questi versi.

CCCIV, 15, 17. Rimando a quanto ho già notato sopra, p. 298, n. 3. Al v. 17 *e, se* va corretto in *ca se*, come vogliono i codici.

CCCVI, 4. Conviene sopprimere la virgola dopo *Deus*.

CCCXIX, 2-3. Credo che si debba stampare così:

e ben sei eu que mi-averrá
en mentre morardes alá:

4, 10. Si ponga virgola in fine a questi versi.

CCCXXX, 23. Credo che a *temí* (passato) vada sostituito *tem'i* (presente + avverbio *i*).

27. Si stampi *est'oj';* cfr. vol. III, pp. 682, 720.

CCCXXXVIII. In questa *cantiga* parlano alternativamente due amiche, ognuna per la durata di una strofa; pertanto, va posta la lineetta al principio del v. 7 e del v. 13.

26. *mais* forma una medesima espressione avverbiale con *nunca*, e non è già particella avversativa come reputa l'editore ordinando (vol. III, p. 297): *Mais eu, amiga, nunca já* ecc. Cfr. *V* **150** = *B* **547** = III dell'ediz. Nunes, v. 5, *jamais nunca*.

CCCXLVIII, 5. *verdadeir'é* è assolutamente inaccettabile; si corregga: *verdadeir'e ca diz assi*, ove *ca* starà per *que*. Posso ricordare le grafie *ca* = *qu'a*, *co* = *qu'o* (v. la più volte già citata *Crestomatia arcaica*[2] del Nunes, glossario, s. v. *c'*), ma non mi occorre un esempio perfettamente confacente al nostro caso. O si dovrà correggere *e* in *o*? cioè: *verdadeiro, ca diz* ecc.

CCCLVII, 1. Non v'è alcuna ragione per stampare *roguar* (anche se così hanno i codici), invece di *rogar*.

CCCLX (** p. 32), 6, 8, 14, 16, 18, 22, 24. Converrebbe porre punto esclamativo alla fine di questi versi.

12. Ad evitare che la frase *que bõa ventur'ajades* sia scambiata per esplicativa di *atanto* (v. 11), può servire l'espediente di stampare:

— que bõa ventur'ajades! —

Digitized by Google

CCCLXIX, 2. V. sopra, la nota a CCCLVII, 1.

CCCLXXX, 12. Poiché *V* ha *por amor da glosa* e *B* ha *por amor de glōsa*, converrà leggere il v. così: *por amor atan queixosa*.

13-16. Le parole che seguono a *leixedes*, fino a *demandar* incluso, mancano nei codici e vanno perciò chiuse tra parentesi quadra.

18-20. Il genitivo *d'amigo* non dipende da *queixumes* e non significa, come vuole l'editore (vol. III, p. 331), «como os costuma fazer o amigo»; bensì dipende da *amor* e significa «nutrito per l'amico». Ritengo che il passo debba suonar così, senza dipartirsi dai codici che per l'aggiunta di un *e*:

queixumes d'amor d'amigo
que ama, [*e*] sempre sigo
chorando, assi dizendo:

Tra *chorando* e *assi* si deve ammettere iato. Il Nunes, stampando *e chorando*, doveva porre l'*e* entro parentesi quadra, ché i codici non l'hanno.

21-24. Si stampi *m'o*[*je* e si chiuda la parentesi quadra solo dopo *demandar* (v. 24), ché tutte queste lettere mancano nei codici.

CCCLXXXI, 3. Si stampi *est', ai;* cfr. vol. III, pp. 682, 720.

CCCLXXXII (** p. 33), 3. Si ponga il punto fermo dimenticato dalla stampa alla fine di questo v.

5, 10. Manca una sillaba. Si corregga: *remar*[*e*]. Si veda simile paragoge in *V* **755** = *B* **1153** = CCCLXXXIV dell'ediz. Nunes (*cantiga* dello stesso autore): *lavrare, fazere, deitare, metere* e inoltre *Portugale*.

CCCLXXXIV, 3-4, 7-8, 11-12, 15-16. Concordo con l'editore nel ritenere (vol. III, p. 721) che l'unico modo di dare un senso plausibile al ritornello consista nel correggere il testo così:

e levará nas barcas sigo,
mia filha, o voss[*o*] amigo.

La correzione, che appare già nella *Chrestomathia archaica*[1] del Nunes, p. 339, fu seguita da Aubrey F. G. Bell, *The Eleven Songs of Joan Zorro* (in *The Modern Language Review*, XV, 1920, pp. 58-64), p. 61.

CCCLXXXVII, 2, 5. Virgola dopo *á*.

4. La virgola dopo *rei* è evidentemente errore di stampa.

CCCLXXXVIII, 1, 5. Cfr. vol. III, p. 336, n. 1. Già prima del Bell il Monaci, *Canti antichi portoghesi* (già cit. sopra a p. 286, n. 3), p. 15, aveva stampato *e o rio* (v. 5: *e o alto*).

CCCLXXXIX, 4, 8. Come già lessero lo stesso Nunes nella *Chrestomathia archaica*[1] (p. 341) e il Bell a pag. 62 dell'articolo citato or ora nella nota a CCCLXXXIV, conviene leggere: *fiz por amig' o que non fezesse!*

CCCXCI, 11. Si stampi: — *Prazeria? Deus* ecc.; cfr. v. 5, 17. In conseguenza, si ponga punto fermo in fine al v. 10, dove probabilmente si dovrà stampare *Prazer*[*ia*], tenendo presenti, quanto al numero delle sillabe, i vv. 1 e 7 (e forse anche 12, ché avendo qui i codici *poys do uos do meu*, si avrebbe a leggere *pois a vos* ecc.).

CCCXCIII, 6, 18. Si sopprima la virgola dopo *Granada*.

CCCC, 19. Virgola dopo *tẽo*.

Digitized by Google

22. Virgola dopo *filha*.

CCCCIII, 2. *soubi* sarà con ogni probabilità da correggere in *soube*.

5, 11. Conviene porre punto e virgola dopo *outra*.

6. In fine al v. manca il punto fermo.

CCCCXII, 1. L'editore interpreta (vol. III, p. 356): « estou tam sanhuda a meu amigo quanto sou muito formosa ». Ma non persuade. Il *que* è il solito *que* avverbiale delle esclamazioni: *que sanhuda estou a meu amigo!* Quanto alla locuzione *Por mui fremosa,* che ritorna, anche in una frase esclamativa, in *V* **874** = *B* **1268** = CCCCLXXXI dell'ediz. Nunes, v. 3 (in ambedue i luoghi i codici portano *por* in tutte lettere), sarei tentato di vedervi un'espressione designante la Vergine, del tipo dell'espressioni *por Santa Maria, por Deus, par Deus que pod'e val,* e simili.

5. Non è necessaria la cediglia sotto il *c* di *fac'eu;* cfr. vol. II, p. XIV.

8, 12. Tra parentesi quadre, perché mancano nei codici.

10. L'editore ordina (vol. III, p. 356): *el, que* ecc.; ma *que* è = « porqué »; v. esempi nel glossario. — Non è necessario correggere *mas* dei codici in *ma*[*i*]*s*; cfr., più oltre, la nota a CCCCXLIII, 22.

CCCCXIII (** p. 34), 1, 2, 6. Torna opportuna una virgola alla fine di ciascuno di questi versi.

14, 18. Non c'è ragione di dipartirsi dai codici, che hanno *meu,* cioè *m'eu.* Il dativo *mi* è etico o espletivo, e va riferito a *vi,* cfr. *pero mi-o eu cuitado vi* in *V* **324** = *B* **723** = CLVIII dell'ediz. Nunes, v. 3; *quando mi-o verei* in *V* **520** = *B* **932** = CCLXXI dell'ediz. Nunes, v. 7.

16. Tra questo v. e il v. 14 non ha luogo rima, ma assonanza, come tra il v. 18 e il 20; perciò non è necessario mutare in *mi* il *mī* (= *min*) dei codici; cfr. v. 20, dove ritorna *min*.

Le due ultime strofe di questa *cantiga* han tutta l'aria d'essere spurie. — Metricamente, converrà forse disporre tutto il componimento in strofe di due versi lunghi, ché in *B* i versi appaiono riuniti a due a due da un segno curvo.

CCCCXVI (** p. 35), 17. Poiché questa *cantiga* è retta non dalla rima ma dall'assonanza, secondo appare chiaro dai vv. 4-5, 7-8, si può bene correggere il *liara* dei codici in *liava,* correzione che è richiesta dal senso; cfr. qui sotto la n. al v. 23.

23. Va mantenuta la lezione dei codici *asperava.* La correzione *asperara* è contraria al senso e, d'altra parte, inutile, poiché la *cantiga,* come ho già detto, si regge sull'assonanza e non sulla rima.

CCCCXLIII, 19 e sgg. Questa strofa, così come vien data dai codici e dall'editore, è un insolvibile rompicapo. Ma ecco come essa, a mio parere, deve suonare:

« Amiga, non poss'eu tẽer por ben
o que m'el faz; e aquen o tever
por ben, tal aja d'aquel que ben quer!
Mas, sen morte, nunca lhi mal verrá,
— per bõa fé! — que mi non prazerá,
pero d'el morrer non mi praza en. ».

Ed ecco la traduzione: « Amica, io non posso considerare quale bene ciò ch'egli mi fa; e colei che lo considerasse quale bene, altrettale riceva da colui

Digitized by Google

che ama! Al contrario, eccettuata la morte, mai gli [cioè: al mio amico] capiterà male, -- quant'è vera la vera fede! — che non mi arrechi piacere, per quanto non abbia piacere ch'egli muoia ».

20. Probabilmente *faz* è errore per *fez*, come meglio conviene al senso e si ha al v. 9.

22. Anche altre volte nei codici compare *mas* in luogo del più comune *mais*; v. per es. *V* **790** = *B* **1185** = CCCCXII dell'ediz. Nunes, v. 9; e cfr. Michaëlis, *Zum Liederbuch*, p. 526, n. a 1192.

23-24. Nella tradizione manoscritta di questi versi è accaduto a un certo momento che il copista ha invertito fra loro l'ultima parte del v. 23 e l'ultima parte, assai simile, del v. 24, onde si è avuto *nõ praza en* | *nõ mi praç'a*, invece di *nõ praç'a* | *nõ mi praza en* come precedentemente si aveva. L'errore era già nel ms. di cui *V* e *B* sono apografi. Il v. 24 deve dunque suonare come l'ho dato sopra.

CCCCLII, 3. Non vedo perché la preposizione *en* dovrebbe indicare qui il termine del movimento, come vuole l'editore (vol. I, p. 387; vol. III, p. 386), anziché stato in luogo.

CCCCLVI, 2. Circa *madr'e mia senhor* vedi sopra, nota a XXXIII, 1.

CCCCLXIV, 4. Manca la lineetta all'inizio del v.

9-12. In questi quattro versi parla sempre e soltanto la figlia, come l'editore riconosce nelle aggiunte e correzioni in fine al vol. III, p. 723; si stampi perciò:

-- Non mi dan amores vagar.

Par San Leuter vos digo:
cuidand' en meu amigo
non mi dan amores vagar.

In conformità, si corregga quanto vien detto del gerundio *cuidando* in vol. III, p. 396.

CCCCLXXIV, 15. Contrariamente all'opinione dell'editore (vol. III, p. 404), mi pare chiaro che soggetto di *prougue-mi* è *quanto* del v. 16.

All'interpunzione converrebbe portare le seguenti modificazioni: punto e virgola in fine al v. 9; virgola dopo *amigas* ai vv. 11 e 17: punto esclamativo in fine al v. 14.

CCCCLXXVII, 2. La grafia *tijnha* dei mss. (*V* ha propriamente *tunha*) va resa per *tinía* e non per *tiinha*, che falsa completamente la parola. Cfr., sopra, la nota a CXXXVIII, 17, nel quale verso la rima assicura nel verso 19 della stessa *cantiga* l'equivalenza di *-nha* dei mss. a *-nía*. — Converrebbe porre due punti alla fine di questo v. e punto e virgola o punto fermo nel seguente, dopo *migo*.

4. Il condizionale *querria* contraddice al senso del rimanente; cfr. v. 3 e v. 13. Si ponga l'imperfetto *queria*, seguito da punto e virgola; e si ponga virgola dopo *mi*.

6, 12, 18. L'espressione *nunca lh'al fezesse* dipende da *filharia* del v. precedente, non da *queria* o da un *rogando* incluso in *queria*, come vuole l'editore (vol. III, p. 407); la traduzione sarebbe: « ora si contenterebbe, se io lo volessi, di parlar con me e che io non gli dessi altro ».

12. Per errore di stampa la virgola è stata collocata dopo *e*, anziché prima.

Digitized by Google

CCCCLXXXI, 3. Per l'espressione *por mui fremosa*, cfr. la nota a CCCCXII, 1.

8. Si ponga virgola dopo *amigo* e si sopprima quella dopo *falar*.

9. Si sopprima la virgola dopo *sabor*.

CCCCLXXXIX, 1. Può essere mantenuta, secondo la prassi seguita in genere dall'editore, la grafia dei codici: *nunca eu*. Sul modo d'indicare l'elisione richiesta dalla metrica tra vocali mantenute nella scrittura, cfr. quanto fu detto sopra a p. 306.

3-4. Questi versi devon suonare così:

disseron-mi que a sa coita, sempr'a vanta
por mi. Deus, a vos grado!

5. I codici scrivono *que e;* cfr. sopra, v. 1. Per ottenere la regolarità metrica conviene togliere una sillaba a questo v., anziché aggiungere [*dé*] al v. 4 e [*meu*] al v. 6.

CCCCXC, 1. È inutile la cediglia in *pareçer;* cfr. vol. II, p. XIV.

CCCCXCI (** p. 37), 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 12. Conviene porre punto interrogativo anziché esclamativo. Cfr. Oviedo y Arce, *El genuino « Martín Codax »*, pp. 66-67; e cfr. XIX dell'ediz. Nunes, vv. 2, 3, ecc.

11. Converrebbe adottare la forma *coidado* portata dalla pergamena Vindel. Cfr. il lavoro citato alla n. precedente, p. 62, v. 11 della trascrizione diplomatica; p. 66, n. 1; p. 67, v. 11. Per questa e simili forme galleghe cfr. vol. I, p. 156 e p. 361.

CCCCXCII (** p. 37), 1, 4. Poiché la proposizione *ca ven* ecc. (vv. 2 e 5) spiega *mandato* (cfr. vol. III, p. 419), si sopprima la virgola alla fine di questi versi; cfr. l'edizione dell' Oviedo y Arce, p. 89.

CCCCXCV, 3, 6, 9, 12. Conforme al sistema grafico seguito dall'editore, si deve stampare: *banhar-nos-emos*.

6, 9. Si deve stampare *n*[*as*] *o*[*ndas*], poiché le lettere *as* e *ndas* mancano in tutti e tre i codici; cfr. quanto alla pergamena Vindel lo studio dell'Oviedo y Arce, p. 63.

5, 10. Per ragione analoga, si stampi [*co*]*migo*.

12. E qui *o*[*ndas*].

DIV, 4-5. Si stampi:

des que vos el vira

[*p*]olo seu mal. Vos filhou por senhor.

8. Si sopprima la virgola dopo *vira*.

DV, 2. Si corregga *ei* in *é-i* (voce di *seer* più l'avverbio *i*).

23. Non è necessario mutare *que* dei codici in *que*[*u*]; cfr., sopra, la n. a CCXXXV, 27, 29.

Quanto all'interpunzione, converrebbe porre virgola dopo *porquê* al v. 3; sopprimere la virgola dopo *tanto* al v. 4; porre virgola dopo *estava* al v. 8; punto e virgola dopo *trist'é* al v. 9; due punti in fine al v. 16; punto e virgola dopo *coidava* al v. 17.

Digitized by Google

Aggiunta.

CCCCXLIII, 20. Che si debba leggere *aquen* e non *a que* (cfr. sopra, p. 319, n. a CCCCXLIII, 19) è mostrato dai mss., che hanno *aq̃no*; e cfr. *CB* **1551/424**, v. 27, ove *aquen* è assicurato, oltre che dal ms., dalla rima con *ben*.

Esiste dunque anche un pronome *aquen*, che non è registrato dal glossario del vol. III.

SILVIO PELLEGRINI.

Friedrich Schürr, *Die erzählende Literatur Frankreichs.* S. A. aus Handbuch der Frankreichkunde II. Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

Galt schon die auf 126 Seiten zusammengepresste « Geschichte des französischen Romans und der Novelle » von O. Flake (Teubner, Aus Natur und Geisteswelt N.° 377) als eine hervorragende Leistung in der Kunst der Beschränkung, so erscheint umso eher die nur 90 Seiten umspannende Darstellung desselben Themas aus der Feder Schürrs auf den ersten Blick als ein Wagnis. Doch hat der Verlag mit Sch. zweifellos eine gute Wahl getroffen, da der Autor bereits mit seiner 44 S. starken Schrift « Barok, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur » (Teubner 1928) sich als Virtuos im Kondensieren erwiesen hat. Die grosse Kunst des Autors bestand in vorliegendem Falle darin, aus der erdrückenden Ueberfülle der Erscheinungen das Wesentliche auszuwählen, wobei Autoren, die zum Literaturbilde keinen neuen Zug beisteuern, trotz ihrer Beliebtheit unbedenklich verschwiegen wurden. Dieselbe weise Beschränkung zeigt sich auch in den Literaturangaben.

Sch's Arbeit, deren Stil stellenweise an Morfs glückliche Ballungen gemahnt, kann im eigentlichen und übertragenen Wortsinn als « grosszügig » bezeichnet werden. Wohl wissend, dass mit einer Häufung von Namen und Daten niemandem gedient ist, spürt Sch. überall den allgemeinen Ideen nach. Er verfolgt die Entwicklung der französischen Erzählungsliteratur, indem er Beziehungen einerseits zur bildenden Kunst, andererseits zur deutschen Literatur aufdeckt. Sehr gut wird der Gegensatz des französischen Kollektivismus (sentiment de sociabilité) zum germanischen Individualismus aufgezeigt. Es ist selbstverständlich, dass bei einer so gedrängten Darstellung das biographische Element kaum Berücksichtigung finden konnte. Nur in seltenen Fällen wird ein biographischer Charakterzug zur Aufhellung einer dichterischen Eigenheit knapp angedeutet. So bei Rabelais (S. 236), Rousseau (S. 264), Voltaire (S. 262), Mérimée (S. 281). Treffend ist Lafontaines Konterfei mit ein paar Zeilen hingeworfen (S. 259): lebensfreudig, egoistisch, gutmütig, moralisch unbekümmert auf Kosten seiner Gönner lebend. Gut gelungen ist die Darstellung des Tierepos (S. 229), ferner des Dichters Chrétien de Troyes (S. 224) sowie die Zusammenfassung von Rousseaus Eigenart (S. 264). Daudet (S. 287) scheint uns etwas zu kurz zu kommen.

Digitized by Google

Vorzüglich werden im letzten Kapitel « Nationalstil » französische Wesenszüge charakterisiert (Missionsidee, Antithetik, esprit précieux, esprit gaulois).

Zur Sprache des Autors: Die verhältnismässige Fülle von Fremdwörtern erklärt sich aus der Uebernahme französischer Literaturtermini (z. B. « evokatorisch »). Nur ein Wort würde ich dem Verfasser gerne ankreiden: gynekratisch, müsste ich nicht fürchten, dadurch die Rache der argusäugigen Wächter des deutschen Sprachvereins auf sein Haupt zu laden.

R. RIEGLER.

Félix Boillot, *Répertoire des métaphores et mots français*[1] *tirés des noms de villes et de pays étrangers.* Paris, Presses universitaires de France 122 S. in-8.

Im vorliegenden Buche werden uns Listen französischer Wörter vorgelegt, die, von den Namen fremder Länder und Städte genommen, nach Begriffen geordnet sind. In der Vorrede macht Verf. lediglich semasiologische Bemerkungen, über die Bildungsweise dieser Wörter sagt er nichts. Bei dieser Gele-Verwendung geographischer Eigennamen als Gattungsnamen in der deutschen Sprache[2] sich auch über die Form äussert (S. 169). Ist dies ein Manko, so genheit sei verwiesen auf Karl Bergmann, der in seinem Aufsatz « Die begrüssen wir umso freudiger die für statistische Zwecke bestimmten Übersichtstabellen. Auch erleichtert ein Index das Aufsuchen der einzelnen Wörter. Der Wörterbuchcharakter des Werkes bringt es mit sich, dass volkstümliche von gelehrten Bildungen, die weitaus in der Mehrzahl sind, nicht geschieden werden. Hiebei mutet es etwas komisch an, dass Wörter wie *ciel, purgatoire, enfer* als geographische Begriffe gelten sollen. Ich vermisse: *brandebourg, houppelande* (Bergmann, *Sprachl. Anschauung* S. 99), *mousseline, gaze* (op. cit. S. 100), *Vandale* (op. cit. S. 103), *brésiller, cafre, mirmidon, punique* (op. cit. S. 105), *pistolet, orviétan* (op. cit. S. 109).

Interessant für die Völkerpsychologie sind jene Metaphern, die ein fremdes Volk charakterisieren, bezeichnenderweise geschieht dies fast immer in ungünstigem Sinne. Der Autor meint, viele dieser Metaphern (und Vergleiche) erklärten sich historisch und würden rein gewohnheitsgemäss weitergeschleppt, obwohl der Bedeutungsinhalt den Tatsachen nicht mehr entspreche. Als Beispiel führt er an *saoul comme un Polonais.* Demgegenüber sei eingewendet, dass die unteren Volksschichten in Polen nach wie vor dem Brantweingenuss ergeben sind. Hiebei sei bemerkt, dass der nüchterne Romane überhaupt die Trunksucht strenger beurteilt als der trinkfrohere Slawe oder Germane. Der sichtlich gutherzige Autor will die Griechen, die im französischen Urteil schlecht wegkommen —

---

[1] Hier drängt sich die Frage auf: Warum diese Scheidung? Sind denn die Metaphern keine Wörter?

[2] Zf. f. Schulgeographie vol. XXXII (S. 161-169), wieder abgedruckt in dem Buche « Im Spiegel der Sprache » (S. 86-96). Berlin und Bonn 1929. — Ferner ist zu erwähnen das Cap. VI (S. 99-110) in desselben Autors Buch « Die sprachliche Anschauung und Ausdrucksweise der Franzosen », Freiburg i. B. 1906.

Digitized by Google

grec « Falschspieler », « Perverser » u. s. w.— damit trösten, dass er sie auf das lobende *attique, atticisme* verweist, wobei er verschweigt, dass sich diese Wörter auf die Griechen des Altertums beziehen. Dem Selbstlob der Franken = Franzosen (*franc* = frei > freimütig > offenherzig), das der Verf. tadelt (S. 9), entspricht bei den Deutschen bis in die heutige Zeit eine wenig anmutige Selbstverherrlichung. (Man vergleiche den emphatischen Gebrauch des Adjektivs in *deutsche* Treue, *deutscher* Mut, *deutsches* Weib u. s. w.). Es ist nicht erhebend zu sehen, aber allgemein menschlich, dass fast jede Nation sich selbst höchst günstig, den Nachbar aber ungünstig beurteilt. Es verrät eine vornehme Denkungsweise, wenn der Autor den Wunsch ausspricht, die gegenseitige Herabsetzung der Völker möge ein Ende nehmen. Sehr gut und richtig meint er (S. 11): les jugements malveillants, fussent-ils justifiés, jugent plus encore ceux qui les portent que ceux auxquels ils s'appliquent. Wer denkt dabei nicht an das berüchtigte *boche,* das, ursprünglich ein Kriegswort, sich zu verewigen droht?

Einzelheiten: S. 30. Zu *Angliche* (franz. Aussprache des Wortes *English*) für « Fremder » überhaupt vgl. ital. *Inglese* (seinerzeit) in derselben Bedeutung. — S. 41: *Anglais* für die Menstruation bei den Frauen wegen der (ehemals) roten Waffenröcke des englischen Militärs: *Les Anglais sont arrivés.*

S. 23: *chiner* = persifler heisst wohl eigentlich: jemd. wie einen Chinesen behandeln. — S. 17: *pékin* hat nichts mit Peking zu tun, sondern gehört zu lat. *pecus.* (Vgl. L. Spitzer Zs. f. rom. Phil. Vol. 41, S. 163 fg.) — S. 43: Als Aegypter werden die Zigeuner (veraltet *égyptien* für mod. *bohémien*) auch noch von den Spaniern (*gitano*) und Engländern (*gipsy*) bezeichnet. — S. 78: Sollten besonders die Deutschen die Gewohnheit haben, sich anstatt mit einem Kamme mit den vier Fingern (= *peigne d'Allemand*) durch die Haare zu fahren? — S. 41: *faire une Anglaise* heisst es, wenn in einem Gast = oder Caféhaus jedes Glied einer Gesellschaft selbst seine Zeche zahlt. Die den Romanen unangenehm berührende Sitte ist wohl gemeingermanisch. — Nicht selten müssen Länder und Völkernamen zu den bei den Franzosen so beliebten Wortspielen herhalten. So wenn es S. 45 heisst: *Les Portugais sont gais* oder wenn man den Unterleib als *Pays-bas* (S. 65) und durchlöcherte Vorhänge als *rideaux de Perse* (*Perse* = *perce*) bezeichnet. — S. 93 Anm. 1: Was man in der deutschen Studentensprache eine « Returkutsche » nennt, lässt sich auch im Gebrauch der Völkernamen nachweisen: Ein Präservativ nennt der Franzose *capote anglaise,* der Engländer zahlt es ihm heim mit *French letter.* Sagt der Franzose von einem, der sich aus der Gesellschaft drückt: *Il file à l'anglaise,* so gibt es ihm der Engländer ungesäumt zurück: *He takes French leave.* — S. 45: Die berühmte Frage aus den Lettres persanes: Comment peut-on être Persan? kann ich übertrumpfen durch ein Erlebnis aus der Studentenzeit. Bei einem nächtlichen Rencontre in einer Strasse von Le Havre ertönte eine drohende Stimme aus dem Dunkeln: *Pourquoi n'êtes-vous pas Français?* — S. 76: *Pilsen,* die Bierstadt, liegt in der Tschechoslovakei. Oesterreich — Ungarn existiert nicht mehr.

R. Riegler.

Digitized by Google

Vol. XIV. N. 3. Luglio-Settembre 1930.

ARCHIVUM ROMANICUM

NUOVA RIVISTA DI FILOLOGIA ROMANZA

DIRETTA DA

GIULIO BERTONI

GENÈVE
LEO S. OLSCHKI, S. A., ÉDITEUR
—
1930

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

Indice del presente fascicolo (XIV, 3)

(1930, Luglio-Settembre)

Pag.

LEONE DICULESCU, *Note critiche alla critica letteraria di Francesco De Sanctis* 325

AMOS PARDUCCI, *Le imitazioni ariostee nella « Franciade » del Ronsard.* 361

Varietà e aneddoti.

P. SKOK, *Notes de linguistique romane.* 395

JOHN ORR, *Sur un vers de l' « Eulalie »* 407

MAURO DE CARO, *Ant. salern. « sparamagna »* 415

JOLE RUGGIERI, *Uno sconosciuto frammento del « Roman de la Rose ».* 417

PAUL AEBISCHER, *Le thème garg- et ses dérivés dans la toponymie de la Gaule* 436

Bibliografia.

Philippe Van Tieghem, *Tendances nouvelles en histoire littéraire.* Paris, Belles Lettres, 1930. (G. Bertoni) 440

E. A. Lowe, *Scriptura beneventana* facsimiles of South Italian and Dalmatian Manuscripts from the sixth to the fourteenth century, Oxford, Clarendon Press, 1929 (2 vol., 101 tavole, 500×375 mm. 18 ghinee). (C. Foligno) 441

Karl Bergmann, *Im Spiegel der Sprache. Bilder aus Natur und Menschenleben.* Berlin u. Bonn, Ferd. Dümmler 1929. 213 S. in-8. (R. Riegler) 442

La vida y la obra de Ricardo Monner Sans (1853-1927). Buenos Aires, Libreria de A. Garcia Santos 1929, 455 S. in-8. (R. Riegler). . . . 444

Grabert-Schönborn-Ullmann, *L'aspect de la France.* Ein Lesebuch zur Einführung in die Kultur Frankreichs. Zweite, unveränderte Auflage, Frankfurt a. Main, Moritz Diesterweg. 1929. XII u. 169 S. in-8. (R. Riegler) 445

Domenico Petrini, *La poesia e l'arte di G. Parini.* Bari, Laterza, 1930. (Fernando Losavio) 446

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

Vol. XIV. — Nr. 3. Luglio-Settembre 1930.

Note critiche alla critica letteraria di Francesco De Sanctis.

SOMMARIO: I. Linee storiche e realtà artistiche. — II. Colloqui tra il critico e l'artista. — III. Aspetti della Storia letteraria del De Sanctis. — IV. Criteri critici e realizzazioni. — V. Mondi intenzionati ed effettivi. La Forma.

I. Linee storiche e realtà artistiche.

La « Storia della letteratura italiana » di Francesco De Sanctis poteva e doveva segnare un avvenimento nella critica italiana, perchè era la conclusione di tutto il travaglio laborioso di uno spirito in cui si erano assommati, trasfusi e consunti, molti e vari cànoni e princìpi del pensiero europeo.

La travagliata mente desanctisiana, dopo aver tentato nei « Saggi critici » scritti tutti dopo il '48, una severa revisione dei problemi estetici, ora chiudeva con un grandioso corollario le sue meditazioni. Sette secoli di letteratura svoltisi nel ritmo pulsante di un popolo, venivano rievocati attraverso l'organicità intima delle opere d'arte.

Come nessun altro critico si era sino allora proposto in modo spiccato e deciso, il De Sanctis volle che la storia delle lettere non fosse soltanto collegamento di fatti trovati nel tempo, ma proiezione dello spirito creativo nei tempi. Vide che nelle anime e nel pensiero degli scrittori si agitavano le moltitudini; ascoltò attentamente il rumoreggiar sordo delle forze sparse senza nome, ma intese anche che il mondo si muove per impulso di individui, attraverso momenti di aspra battaglia.

Perciò scese più addentro nelle cose, per scoprire le realtà di cui risulta la storia; ed essendo non spettatore, ma attore partecipe di un molte volte secolare vario e molteplice sviluppo storico-letterario, distinse bene che i singoli rappresentavano i molti. Tutto ciò, perchè egli non rinunziando alle concezioni contemporanee che ben conosceva, le

Digitized by Google

volle conciliare con le esigenze più profonde ed intime. Si fermò ai momenti individualizzanti; su essi costruì il suo edificio ideale; da essi prese le mosse per le sue conclusioni. Queste avevano per lui valore in quanto sorgevano da una motivazione intima ed intrinseca.

Le opere dell'umanità sono affermazioni storiche, ma la vita spirituale degli individui è l'argomento da discutere; si doveva cercare là dentro la caratteristica, il centro motore di certe personalità. La storia dei molti si conciliava con quella del singolo, nelle parti viventi dell'opera sua, poichè essa compendia la coscienza dei tempi, pur affermandosi con valore individuale.

Questo proposito di armonizzamento è palese in tutta l'opera desanctisiana. Egli voleva trovare le ragioni interne alle opere d'arte in una concordia discorde dell'attività dello spirito. Il perdere di vista l'elemento vivo attraverso cui sorgeva l'affermazione dell'individualità, corrisponde ad ammettere che l'apparenza divenga realtà.

La concezione critica fino allora prediletta e seguita, appariva spezzata e disorientata, in quanto non si era bene inteso, approfondito e misurato il rapporto tra storia ed arte e quindi non si sentiva adeguatamente il bisogno di indagare quale potesse essere il rapporto vitale fra di esse. La falsa posizione che si prendeva tra il rilievo artistico e il piano culturale, apriva la via dei vacillamenti inutili intorno alle essenze delle cose; questo, quando non interveniva una critica di puro gusto o personale, com'era, per es., la critica impressionistica. Si concepiva l'individuo dentro l'uniformità delle moltitudini obbligandolo a perdere appunto la sua personalità; l'arte si voleva esaurire nella storia esterna, facendole perdere la sua individualità.

La originalità forte e vera del De Sanctis risiede nell'aver inteso meglio, se non pienamente, il rapporto qualitativo tra il singolo e le circostanze, e per di più nell'aver vissuto intimamente meglio di ogni altro il processo creativo dell'arte. La sua grande potenza critica si vede, quando, prendendo a considerare i lineamenti storici, li sa riconciliare con le realtà artistiche. Ciò non era in lui un compromesso, ma una profonda comprensione, propria di chi giustifica nell'attività storica il momento dell'arte. Intese, insomma, che è facile constatare le cose e la loro fenomenologia, ma che la spiegazione, se è possibile, è dentro.

Indugiò a lungo a ragionare sulle linee storiche entro cui tutte le manifestazioni umane si esprimono e si muovono, ma il drammatico sforzo di addentrarsi tutto nel corso unico dell'umanità, dove la mente si con-

Digitized by Google

sola ritrovando se stessa, lo condusse indiscutibilmente e fermamente al ritrovamento dell'unità. Per questa sua posizione unica, non si possono far dei paragoni con altri critici; tanto più che siamo sempre spinti a credere, se li esaminiamo a dovere, che in loro fosse soltanto un problema accidentale, ciò che nel De Sanctis era un problema totale. Il problema era che le espressioni estetiche non si distaccano, ma rappresentano l'idealità della vita reale in una forma personale con valore individuale e in pari tempo universale.

Vi furono prima e al tempo del De Sanctis molti critici che fecero posto nelle loro opere a molte osservazioni sull'arte, ma il tormento di trovare il posto vero da assegnarsi alle cose studiate, nessuno lo provò come il critico nostro. Il collocamento storico delle opere letterarie risultava da un'armonia di correlazioni che bisognava scoprire in ognuna di esse.

Quest'uomo non ha conosciuto la consolazione, un po' vacua per vero, del pensiero che si allontana in astratte teorie; egli lottò senza tregua con la materia studiata sforzandosi di sentirne il formidabile perchè, la ragione del suo nascere e del suo prendere forma e vita. E forse anche perchè la concezione critica su cui si fondava l'opera sua era personalissimamente costruita, nonostante i riflessi delle idee romantiche, egli rimase per tutto l'ottocento trascurato.

Le cause, per cui il De Sanctis non fu continuato, si possono trovare anche nelle circostanze in cui la sua opera poderosa apparve; le cause sono state già accennate e giustificate, come meglio non si potrebbe [1].

Il fatto sta, che quelli che potevano essere i suoi seguaci, non si mostrarono capaci di un lavoro organico e costruttivo che potesse reggere al confronto con quello del maestro. Forse costoro non erano adatti a rivivere la grande riforma critica che si compieva.

Vittorio Imbriani, anche lui studioso di filosofia tedesca, così desideroso di riprendere la via spirituale del De Sanctis, tanto da avere richiamato l'attenzione di lui su di sè, non poteva risolvere problemi profondi di pensiero. Era piuttosto un dilettante d'idee, spirito capace di acute osservazioni, ma non un pensatore; si stancava nel lavoro in profondità e si appagava subito delle immagini che gli sfolgoravano

---

[1] Cfr. B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari Laterza, I, pp. 358, 59. Per lo stato culturale del tempo, veggasi, Luigi Russo, *Fr. De Sanctis e la cultura napoletana*, Venezia, « La Nuova Italia », 1928.

Digitized by Google

nella mente, e non la chiarivano ma la disperdevano. Egli pensava non logicamente ma fantasticamente. Temperamento d'artista, poteva solo apparentemente affrontare o prendere posizioni di pensiero, d'altronde egli stesso dubitava di sè; il prendere un atteggiamento critico, era per lui cosa d'interesse fuggevole. Confessava l'irruenza della sua anima. Aveva una abilità vivace nel maneggiare una folla di idee, — ma tutto questo faceva a suo modo.

Bonaventura Zumbini, oppositore aperto al pensiero desanctisiano, incapace di sostituire idee di pari forza, almeno, a quelle che non ammetteva, fu più sbiadito e debole che non l'Imbriani.

Pasquale Villari non era una mentalità filosofica. Alieno dalla speculazione, non arrivò a intendere il senso intimo dell'opera desanctisiana. Finì con accogliere i metodi che trionfavano al suo tempo e s'incontrò con tanti che s'illudevano di ricostruire seriamente la storia intendendola al modo positivistico. Mancarono, insomma, le menti che non si piegassero a ciò che le correnti culturali di arida storiografia imponevano. Il De Sanctis, così, non ebbe immediati seguaci. Era troppo differente: — la sua mente rafforzata dalla meditazione dei nuovi problemi del pensiero europeo, lo metteva in una posizione solitaria. Per essere inteso, si dovette aspettare un risveglio filosofico che s'iniziò all'alba di questo secolo. Allora il grande napoletano fu innalzato degnamente, nella scala dei valori della critica italiana, auspice B. Croce, da validi e convinti propugnatori.

L'opera desanctisiana non solo risolveva un problema estetico, ma mostrava maturo il carattere stesso del lavoro storico-letterario, nel quale si accentuava il bisogno della riflessione filosofica. Non si voleva più un commento edonistico nè un pompeggiare di impressioni particolari, ma si richiedeva al critico un pensiero organico e consumato, nella cui chiaroveggenza logica rivivesse e pulsasse il fremito dell'ideazione fantastica. L'arte riacquistava un valore nuovo e sorgeva da una nuova considerazione del problema estetico. La critica del suo tempo — non interrotta dalla sua opera, — continuava discorrendo intorno ad una possibile ricostruzione intellettualistica, documentaria, polemizzando con i punti morti della storia, o celebrava l'arte degli scrittori con altre opere d'arte, scambiando quest'ultime per critica.

Digitized by Google

Il De Sanctis scendeva, invece, dentro l'anima degli autori e trovava in essa i motivi fondamentali delle loro opere.

Il fervore romantico, nonostante la aspirazione fervida a intendere le opere d'arte, arrivava piuttosto a sdoppiamenti e frantumamenti che non a costruzioni unitarie.

Mentre gli artisti avevano squarciato sempre la trama storica, i critici si affaticavano ad agganciarli alla storia civile ed economica con le loro scoperte documentarie. Era, appunto, il contrario della critica desanctisiana. Era il tempo delle storie dette positive. Oltre a ciò, si era in balìa di una moda che conduceva a distinguere l'arte in tipi: romantico, classico, barocco, ecc.

In realtà, questi termini non dicono niente dal punto di vista estetico. Certo, sono distinzioni interessanti per le nostre classificazioni estrinseche, ma oggi esse, anche se vengono da uno Schiller o da un Goethe, sono programmi ammissibili soltanto come determinazioni culturali.

Quando la poesia c'è davvero, non è nè classica, nè romantica; — i suoi ideali incominciano e finiscono nel momento creativo e si caratterizzano in essa, non al di fuori di essa.

Con ciò non si vuole affermare che nei metodi stesse la colpa della deficenza critica. Essi non assicurano mai l'efficacia del chiarimento estetico.

Può darsi che un critico sia in possesso di un eccellente metodo e cada in errori indubitabili. Può darsi che il critico possegga il senso artistico in alto grado, senza però che le sue teorie corrispondano in tutto alle sue realizzazioni critiche. Un esempio indiscutibile l'abbiamo nel De Sanctis stesso, che non sempre diede giustificazioni teoriche pari all'altezza dei suoi convincimenti.

Come si è già accennato, il pensiero critico del De Sanctis si svolse tra sistemi ed aspirazioni, in origine, non diversi da quelli dei suoi contemporanei. Aveva anch'egli rivissute le lunghe tribolazioni estetiche allora culminate nel Romanticismo già diventato europeo; apparteneva al Risorgimento storico e critico; si riattaccava al pensiero tradizionale o a quello europeo, specialmente tedesco; era preoccupato da esigenze critiche, che tormentarono, più o meno chiaramente, il Foscolo ed altri dopo di lui; ma ciò che richiama su di lui l'attenzione col maggiore interesse, è la sua raccolta forza di pensatore

Digitized by Google

e d'artista, la sua personalità che trascese i metodi del tempo ed anche il proprio; i suoi lampi rischiaratori, le sue rivelazioni critiche.

Le sue più sicure affermazioni sorsero nel momento stesso della contemplazione dell'opera che studiava, non dai vagheggiamenti, nè dagli sforzi dialettici. Sorgevano allora i suoi migliori rilievi artistici, come quando leggeva l'*Inferno,* poichè là trovava la vita idealmente irrobustita in quanto seriamente realizzata, non lasciata in balìa alle diafane incertezze di uno spirito che si disperde e non sente lo spasimo delle proprie angoscie. Sfolgoreggiava allora il giudizio come un necessario lume di raggi raccolti in un punto. Non aveva un solo ostinato criterio, ma una grande adattabilità di atteggiamenti, e non sbagliava quando, nell'istante contemplativo, sentiva chiaramente la forza del processo creativo. Altrettanto era grande nel valutare la poesia che poteva gustare pienamente, quanto si sentiva oscillare di fronte alle opere che non poteva afferrare, sia perchè l'opera stessa non gli offrisse una completa soddisfazione estetica, sia perchè egli non la penetrasse abbastanza. Allora incominciava a dar sfogo alle discussioni sui quadri storici o su certi problemi estetici, lasciandosi andare a preoccupazioni che l'accomunavano sia a diversi maestri del passato, sia ai suoi contemporanei.

Si vede in modo reciso, che le sue belle pagine critiche sono l'appagamento di una tumultuosa potenza evocatrice che scoppiava in giuste e spiccate parole; le sue convinzioni allora trionfavano, mentre certi suoi preconcetti si dissipavano. Allora riusciva ad afferrare il fantasma poetico dell'autore che studiava, e lo contemplava e lo penetrava con occhio sagace, se ne immedesimava, pur restando lui, vigile e attento con un duplice processo simultaneo di interiorizzamento e di estrinsecazione.

Così abbandonato alla visione artistica, ritrovava l'universo, come diceva, e lo additava nel singolo artista, come mondo vivente di questo.

Nè si fermava a distinguere l'arte in se stessa, non la intendeva neppure come forma dello spirito che si realizza al di là di ogni reale limite della storia, e neppure sentiva il bisogno di raggruppare gli oggetti in categorie, per ben guardarli; anzi, s'immergeva in essi osservandone gl'intimi rapporti, per fissare il centro misterioso e luminoso, in cui la vita dell'arte splende nella sua pienezza. Risentiva il respiro universale che pulsa nella grande arte; la voce dei tempi in cerca di realizzare le loro missioni. E perchè non fu un astratto uomo di studio ma un largo intenditore della vita nella sua totalità,

Digitized by Google

in quanto pagata e consacrata dal proprio estinguersi e risorgere in continua e drammatica vicenda, riuscì a costruire un sistema critico atto a valutare la vita dello spirito di tutto un popolo nelle sue varie forme: l'arte, il pensiero, la fede, tutto ciò che si muove dentro l'umanità, nella sua coscienza.

« È mio obbligo notare ciò che si move nel pensiero italiano, perchè quello è vivo nella letteratura, che è vivo nella coscienza » [1].

Il mondo animato dell'arte era un *risveglio della coscienza,* il segno della vita interiore che l'uomo si crea nel suo svolgimento, con la sua diuturna esperienza.

L'ideale della sua critica era di osservare, di intendere le forme che lo spirito disegna dissolvendo o facendo risorgere artisticamente, sotto diversi aspetti, ciò che la storia prepara: un ideale costruttivo operante sempre dal di dentro. Così, sentiva l'intimità delle forme in cui la vita si rivolgeva, si risolveva attraverso i momenti di quel rappresentarsi armonico: « la critica è la coscienza o l'occhio della poesia, la stessa opera spontanea del genio riprodotta come storia riflessa dal gusto. Ella non dee dissolvere l'universo poetico; dee mostrarmi la stessa unità divenuta ragione, coscienza di se stessa » [2].

In ciò sentiva la missione della critica e con una tale intrinseca necessità la concepiva. Onde, la sua critica si estendeva in funzione della vastità stessa dell'arte che abbraccia tutta la vita. Perciò l'opera sua « non è nè assoluto pensiero, nè assoluta arte, e tiene dell'uno e dell'altra: è la stessa concezione poetica guardata da un altro punto. Dio crea l'universo, il filosofo è il critico di Dio, la vera filosofia è la creazione poetica che si ritorna e si ripiega in se stessa » [3].

Sarebbe naturale che ci fermassimo di più anche sulle incertezze e sui dubbi della preparazione desanctisiana, sulle considerazioni più o meno sicure che il critico sparse negli scritti che precedettero la « Storia », ma il nostro compito non è di seguire i lineamenti del pensiero critico romantico [4], nemmeno di palesare come il De Sanctis nel suo svolgimento si riallacci al Vico o allo Hegel o agli Schlegel e via di-

---

[1] *Storia della lett. ital.,* Napoli, Morano, 1924, I, p. 354.

[2] *Saggi critici,* Napoli, Morano, 1925, 432.

[3] *Ibid.,* pp. 432-33.

[4] Veggasi in proposito, G. A. Borgese, *La Critica Romantica,* Milano, Treves, 1920.

Digitized by Google

scorrendo, nè di fare i conti con la critica letteraria italiana, fino all'Emiliani-Giudici e al Settembrini, ma di guardare se ci riesce, quel De Sanctis che, in sè raccolto riuscì a comunicare direttamente coi poeti. Tanto più che la riforma compiuta da lui rispecchia un pregnante pensiero, che non appartiene più a nessuno dei suoi predecessori.

Fermiamoci sul De Sanctis quale si delinea nel momento della sua pienezza critica; allora s'infrangono i preconcetti, muoiono le storie degli altri, si allargano le sue prospettive; le sue linee acquistano una solenne grandiosità. Proiezione armonica di cose già discusse e di cose nate nel suo interiore e continuo travaglio. Mente equilibrata e piena del senso della realtà, costringe la storia dei molti a diventare sua, attualizzandola con energia potente. Ricorda con soddisfazione certi suoi momenti d'ispirata critica; così, a proposito di Dino Compagni, parendogli che le idee gli uscissero colorite e forti, non esita a dire: « — fui eloquente. E quella lezione mi piacque tanto, che la ripetei l'anno appresso — cosa insolita! —, e me ne rimase memoria e mezza la inserii nella mia storia della letteratura »[1].

La sua risolutezza non comportava il carattere polemico; il pensiero non aveva più da discutere le sue posizioni e si esprimeva con un tono quasi conciliativo proprio di chi parla di stati d'animo già superati. Aveva discusso tanto nel suo intimo! L'opera aveva un suo ritmo ed una sua struttura. Chi la voleva giudicare da altri punti di vista, non poteva penetrarla. Con le loro preoccupazioni analitiche, i suoi contemporanei ne rimanevano sempre al di fuori. Essa a costoro non offriva possibilità di continuazione. Per il De Sanctis, la critica non era più un ammasso di sparse osservazioni culturali, tra incidentali noticine critiche; non ricerche cucite, non freddi dati storici, non digressioni estranee all'argomento, ma era una forma di vita, in cui lo spirito si atteggia, si spiega, si determina. La critica era pensiero filosofico.

II. Colloqui tra il critico e l'artista.

Si aprono le anime artistiche e si confessano in loro e per loro i tempi, come risorti dall'oscuro oblìo. Le opere dei grandi appaiono come una processione di mondi agitati dall'aspirazione a nuove affermazioni, a nuovi accordi tra un succedersi infinito di variazioni: l'eterno passag-

---

[1] *La Giovinezza di Francesco De Sanctis*, Napoli, 1889.

Digitized by Google

gio delle cose, l'inesauribile fremito degli aneliti umani. Così, la vita germoglia dagli sfondi delle costruzioni ideali, e il ritmo di essa risuona nello svolgersi delle loro forme: parole, rilievi, colori, — impronte delle sfuggite cose, echi di una vita lontana.

Pare che si affrettino i secoli per stringersi l'uno all'altro come a un demiurgico richiamo; s'avvicinano i tempi tanto da non poterli più concepire quali lontananze del nostro conoscere. Si vive la storia senza tempi. Si trasfigurano o svaniscono persino i nostri convincimenti. L'occhio indagatore si sente affascinato, come dinanzi alla primigenia apparizione del mondo.

Di questo risveglio cosmico, la mente ragionativa si deve dar conto: essa opera, riflette. Così, il pensiero critico viene formandosi, e si costruiscono modi d'interpretazioni; nascono sistemi di pensiero intorno all'arte, così come forme religiose, che incessantemente nutrono la speranza di un Dio più vero, più intimo.

Il critico porta con sè un travaglio di discussioni sull'arte, un patrimonio di convinzioni estetiche e di idee sullo sviluppo della storia; ma tutto ciò non risolve l'atto creativo. Si rivive l'arte quando si può, non solo quando si posseggono le teorie su di essa. E se accade al critico di aver la coscienza illuminata dalla luce della fulgurazione artistica, il suo giudizio può darsi che sia un giusto apprezzamento, una salda valutazione. Ciò dipende dal modo come si sono identificati due mondi: — quello artistico da una parte e quello del critico dall'altra: tutto risiede in quell'immedesimazione in cui si consumano la forma dell'arte e il pensamento critico.

Nei momenti di contemplazione, il critico si sente estasiato dentro di sè, nel profondo: un fremito provocato come da una invasione di esseri ideali, i fantasmi dell'arte che inconsapevolmente si accordano in un istante eterno.

Sfila nel suo animo il corteo di quel mondo, e nella apprensione di esso, il critico consuma se stesso, cioè la forma del suo pensare diventa un'altra. Nel ritenere quegli aspetti che ora sorgono, distinguerli nella loro intima interiorità, nel saper discutere intimamente e amichevolmente con quelle figure, si risolve il pensiero critico. Poichè esso vale, in quanto percorre la linea viva del mondo artistico.

Raggiunta questa comunione, il pensiero sente formarsi una sua vita, che si allarga in un incessante e sempre più accentuato incuriosimento di sè, finchè sembra esaurito quel desiderio pressochè inappagabile di una nuova vita. Questo è il segno della fusione compiuta, l'identifica-

Digitized by Google

zione realizzata fra il mondo artistico e critico; si arriva ad un punto immobile, e il critico si sente circondato da un mondo diventato soltanto suo, come nel cerchio di una linea tranquilla; nessuna vibrazione gli viene più dal di fuori; e perchè egli possa continuare il suo ritmo dialettico, deve dare da sè. Il mondo del critico si sostanzia allora di elementi suoi interiori ed è spinto ed agitato come per causa di livelli diversi verso un'affermazione di sè, la quale ristabilisca il ritmo di un nuovo respiro. Allora il critico reagisce, riflette su di sè, delinea il suo ragionare sulla realtà determinata dal fantasma poetico. Il De Sanctis realizzò di frequente, non sempre, quel processo comunicativo tra l'essere artistico e quello del critico. Egli potè vivere profondamente l'infinito processo delle molte menti di poeti che erano riuscite a render più chiara la loro vita interiore, conquistando nel lume della propria coscienza la propria arte.

III. Aspetti della Storia letteraria del De Sanctis.

Gli artisti, rappresentandosi, fanno un esame di coscienza, toccano le corde intime della storia. Così, la *Storia della lett. ital.* diventa un rispecchiamento del modo come un intero popolo si muove sulla linea del suo molteplice manifestarsi: in essa si riflettono tutti gli aspetti della vita, tra conquiste e sconfitte, risolte nel perenne incalzare dell'avvenire.

Tempi ed individui appaiono; geste ed aspirazioni si presentano ingigantite e piene della cosciente responsabilità, che ogni essere pensante porta in sè; e nella loro luminosa presenza si radica l'opera del critico. Il De Sanctis guarda entro quell'armoniosa serie di visioni che sospingono la storia verso nuove mète ed in cui la vita si afferma in un continuo succedersi di forme che vincono « il senso comune delle genti ».

L'anima della costruzione desanctisiana, nonostante alcuni sviamenti, come una certa sua incertezza e la scoria dei tempi ancora non vinti, si sprofondò incessantemente in quell'insieme di visioni d'arte, che « sorse per così lungo tratto dentro il tempo istorico, come i grandi fiumi si spargono molto dentro il mare e serbano dolci acque portatevi con la violenza del corso » [1].

---

[1] G. B. Vico, *La Scienza Nuova*, Bari, Laterza, 1911, p. 257.

Digitized by Google

Fu una qualità del critico napoletano di cercare il singolo nel tutto, di fermarsi ad ogni aspetto che la vita gli porgeva, di tuffarsi in essa senza allontanarsi dall'ideale estetico; sentiva la sua missione non nel disperdersi nei divagamenti delle teorie, ma nel continuo piegarsi di queste alle realtà artistiche.

Ripiegato in sè, per sentire da vicino il processo dei mondi poetici, persuaso che nello sviluppo della storia le decisioni non devono essere le diverse e astratte leggi teoricamente ricavate dai fatti consumati, ma le reali formazioni dello spirito, che appaiono modificando il perenne cammino delle aspirazioni umane, non trascurò ciò che le esperienze storiche gli davano, ma fece sue queste esperienze e intendendole le unificò. La valutazione estetica era anche un intuito delle linee storiche. L'opera d'arte già determinata chiudeva in sè un mondo costruito ed anche un'aspirazione alla vita che non sarà mai soddisfatta. La realtà artistica egli la sentì non tanto come perfezione, ma come rappresentazione della vita, continuità, poichè nel riflettere su di essa, ci constatiamo nel corso della vita; all'incontro, ciò che è stato perfezionato è fuori corso, è mancante di un centro propulsore. Egli visse quel travaglio interiore che diè forma alle visioni artistiche. Il dramma era là dentro, più in ciò che ancora si doveva rendere cosciente, che in ciò che era stato realizzato. Egli guardò sempre all'opera d'arte radicata nel tempo; il suo pensiero volle abbracciare anche gli sfondi storici con la sua grande anima avvampante dell'eternità sua. Sentì la realtà che sempre diviene, in quanto mai divenuta.

Il pensiero penetra e spiega, l'anima coglie. Uomo superiore, vide che la visione estetica è, come a dire, un raccogliersi della vita tutta del poeta in un attuale interesse umano, ma quando si trasfondeva nella visione poetica, egli non presumeva con ciò di spiegarla, perchè sapeva che nel fantasma artistico tutto è assorbito, tutto è trasformato, tutto è realizzato come in un mondo nuovo, chiuso in sè.

In quel sentire profondamente l'eterna aspirazione verso una nuova affermazione, che era lotta dura e seria, che era dramma in quanto non si era potuto rappresentare ancora, non si era sgombrato d'ineluttabili ombre, risiede l'agitato svolgersi della concezione desanctisiana. Potenziandosi dei grandi sforzi in cui gli scrittori si sono consumati manifestando i loro ideali, il De Sanctis vide nel mutar dello spettacolo storico un vasto intreccio drammatico. Intendere nitidamente come andarono le cose che appaiono così unitarie nell'intimo organismo dell'opera d'arte, era un inseguire la vita vis-

Digitized by Google

suta dalle grandi anime di ideatori, poeti, pensatori, uomini d'azione, di fede. Egli voleva avere tutto « chiaro, logico e concorde »; aveva un insopprimibile bisogno di chiarire e precisare, ma era convinto che non è possibile dire tutto: « è difficile far la geologia di un lavoro d'arte, trovare nel definito le tracce del provvisorio ». Riconosceva che la fatica del critico è nel sentire ed indagare anche quelle titubanze, quegli urti che accompagnavano l'elaborazione dei mondi, in cui si rischiaravano i tempi nella fantasia dei poeti. Egli indugiava nel tremore vagante dell'anima che ancora non è riuscita ad aprire un varco alle sue aspirazioni.

« Questo è il tempo oscuro della critica e altamente drammatico, il tempo dei tentennamenti, del silenzioso contendere con se stesso, degli abbozzi, del va e vieni; storia intima del poeta. Il quale, quando gli si mostra l'argomento, vede per prima cosa dissolversi quella parte di realtà che vi risponde, fluttuante come in una massa di vapori guardata dall'alto, dove gli alberi, i campanili, i palazzi, tutte le figure si decompongono e si offrono a frammenti ». Però, tutte queste prime apparizioni che precedono ed entrano nel processo creativo, egli le vedeva dissiparsi quando la creazione trionfava come tale.

« Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla. Ma sono frammenti già penetrati di virtù attrattiva, amorosi, che si cercano, si congregano, con desiderio, con oscuro presentimento della nuova vita a cui sono destinati » [1].

Osservazioni giuste. Anzi qua il De Sanctis si confessa, ed è una confessione preziosa di un uomo che poteva rivivere in profondità il dramma del processo artistico fino al suo assurgere a forma espressiva, armonica, cioè nel rivivere tutto ciò che per la critica rimane presupposto. Cose interessantissime, in quanto riflessioni di un critico grande, il quale dice la sua interiorità, il processo che avveniva quando si travagliava ad afferrare l'essenza delle opere che analizzava. Tentativi e ricostruzioni, che diventarono degenerazioni nella critica erudita, rappresentata da uomini ben adatti e preparati a raccogliere i fatti esatti, ma privi di quella forza evocatrice desanctisiana, la quale vinceva le oscillazioni di tal genere allorquando il poeta parlava davvero, quando tutto diventava forma.

Questo modo di riflettere sull'arte, nel De Sanctis si presenta ac-

---

[1] *Storia*, I, pp. 138-39.

Digitized by Google

compagnato da un potente senso artistico e perciò lo salva da inutili digressioni. Egli sapeva che « la creazione comincia veramente quando il mondo tumultuario e frammentario trovi un centro intorno a cui stringersi. Allora esce dall'illimitato, che rende fluttuante, e prende una forma stabile; allora nasce e vive, cioè si sviluppa gradatamente secondo la sua essenza »[1].

Quel centro vivo in cui tutto converge è il momento di liberazione del mondo fantastico. Bisogna non distaccarsi in astrazioni, in sistemi, ma guardare in questo mondo le cose dal di dentro ed interrogarle, — come dice lui.

« Perchè un argomento non è *tabula rasa,* dove si può scrivere a genio; ma è marmo già incavato e lineato, che ha in sè il suo concetto e le leggi del suo sviluppo. La più grande qualità del genio è d'intendere il suo argomento e diventare esso, risecando da sè tutto ciò che non è quello. Bisogna innamorarsene, vivere ivi dentro, essere la sua anima e la sua coscienza »[2].

Questo identificarsi ed armonizzarsi nel processo creativo è una necessità per il critico, il quale non deve misurare le opere attraverso certe « regole astratte », nè giudicare con lo stesso criterio la *Commedia* e l'*Iliade,* la *Gerusalemme* e il *Furioso.*

Con piena chiaroveggenza, il De Sanctis sul principio del *Saggio critico sul Petrarca* si era espresso senza vacillamenti, affermando che il lavoro intorno agli antecedenti della forma, « non è critica, nè estetica », ma una scienza *sui generis.*

Come si sa, egli sentiva l'universo nell'opera d'arte; la vita, così infinita nei suoi aspetti, egli la sentiva dappertutto, in tutte le grandi opere in cui l'essere umano pulsava.

E se anche nelle espressioni artistiche si continuavano le linee storiche, — alle volte come frammenti o meglio come linee in frantumi che dovevano però ricomporsi senza tregua, — tutto ciò non gli impediva di scorgere netto e chiaro il fantasma poetico.

La vita non si ferma con la parola o la visione di nessuno; essa continua, ma si deve trovare la sua linea intima. Così, egli trova scrittori che aprono e chiudono le epoche, come trova altri di transizione; trova un modo perspicuo di consolare la concezione pessimistica hege-

---

[1] *Ibid.*, p. 139.
[2] *Ibid.*, p. 144.

Digitized by Google

liana sull'arte. Egli scopre mondi intenzionali e mondi effettivi. S'incontra sulla stessa linea della continuità della vita, che è rinnovamento dello spirito e non ripetizione, con il suo conterraneo, il filosofo B. Spaventa, il quale, discutendo sullo Hegel, sosteneva recisamente il bisogno che la vita ha di non sentirsi ostacolata da nessuno impedimento teorico. La struttura stessa del mondo filosofico gli mostrava la via rinnovatrice. « Nei filosofi, ne' veri filosofi, ci è sempre qualcosa sotto, che è più di loro medesimi, e di cui essi non hanno coscienza; e questo è il germe di una nuova vita. Ripetere macchinalmente i filosofi, è soffocare questo germe, impedire che si sviluppi e diventi un nuovo e più perfetto sistema » [1].

L'ideale mutava sempre; doveva spuntare un nuovo *Io* nella cui attuale presenza si risolveva il divenuto perchè potesse divenire *ad infinitum*.

Quel che era al disotto, negli angosciosi brancolamenti, il De Sanctis diceva transizione, intenzionalità. Effettivo, invece, era per lui ciò che si realizzava nell'unità dell'opera d'arte, per virtù del genio; il quale determinava lo scorrere della vita dispersa nella moltitudine.

Era come un fiume che si tagliava un nuovo àlveo, segnava la via nuova da percorrere. Le forme erano in corso. Il poeta, il pensatore parlano; il tempo muta.

Le convinzioni romantiche rimanevano anche sue, ma in nuovi piani di vita. Ciò che non si può realizzare in un tempo, è presentimento di un avvenire che verrà determinato.

Bisognava, per lui, distinguere la visione del singolo, ma poi si doveva vedere il posto che l'opera occupa nello sfondo dei tempi delineatisi storicamente. L'espressione dell'individuo ha il valore di apparizione storica, ma la sua storia ideale sta nel di dentro, non nel di fuori. Qua era la sua forza. Non era schematizzato in teorie, — egli stesso riconosceva che queste teorie si frangono di fronte alla realtà mutevole. Interprete profondo della vita, la sentiva scorrere attraverso le diverse opere, seguitando un suo ritmo che raccoglie in sè tutto ciò che forma la varietà continua del suo divenire.

---

[1] *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1908, p. 238.

Digitized by Google

La sua opera diventava una visione in cui lo spirito italiano, dal duecento all'ottocento, trovava le impronte del suo agire intimamente rispecchiate.

Si chiudono e si aprono gli atti della civiltà italiana, secondo che appaiono o scompaiono i tentativi per raggiungere ideali degni di una grande missione.

Dante suggella il medio evo, il Boccaccio compendia e presagisce il modo come si svilupperà la letteratura italiana per quattro secoli; il Petrarca ed il Tasso sono transizioni, entrambi «illustri malati»; l'ultimo riso del Boccaccio muore sulle labbra di Pietro Aretino, e così, con parole vive, egli faceva sorgere sulla scena della vita le figure degli scrittori. Questi scrittori sono i punti vivi di essa, e quando scompaiono, non si vive più di idealità; — la vita, allora, è fiacca, le cose sono in scomposizione. Si osserva la « tendenza al meccanizzare, che è fenomeno costante in tutte le età in cui la produzione si esaurisce e la coltura si arresta e si raccoglie nelle sue forme e si cristallizza »[1].

Lo scrittore vero, con la sua personalità cambia le direzioni, rompe la monotonia, imprime un corso diverso alla vita. La storia si rappresenta in altrettante vite d'individui; c'è uno spirito dantesco o uno petrarchesco e così via, — come c'è un tempo rispondente a tali e tali caratteri periodici: duecento, trecento, ecc.

La vita purtroppo si consuma, generalmente si assorbono nel silenzio le coscienze morte, indifferenti, nelle vie *lente e fatali* lungo cui si formano però le menti dei grandi, quando si arriva ai momenti di risveglio della coscienza. Se non si tocca l'ideale, c'è un disaccordo che offusca l'integrità della vita, e ciò si constata in uno o in un altro scrittore:

« Gli manca la coscienza seria e intelligente delle nuove vie, nelle quali entra il secolo; gli manca quell'elevatezza d'animo che rende eloquente l'uomo quando gli lampeggiano innanzi nuovi orizzonti »[1].

Questi sono momenti di *trasformazione,* — la fase delle mutazioni che spingono verso la creazione del nuovo, « in cui la Ragione è scesa, divenuta di Creatrice Creatura, è il Reale poetico, che io chiamo la

---

[1] *Storia,* II, p. 105.
[2] *Storia,* I, p. 316.

Digitized by Google

Forma, la Ragione vivente e colta nell'atto della vita, la Ragione-Storia [1].

Quando tutti quei vagheggiamenti anteriori alla creazione hanno trovato la loro storia intima e il loro assetto, sorge l'espressione. Allora i popoli conseguono la loro gloria; — le forze s'impongono saldamente e la coscienza vive nel suo splendore. È lo spirito che vince. Entrati in iscena simili elementi, la vita sarà canto, riflessione, fede.

La forza espressiva è il verbo intimo, per cui l'uomo diventa simbolo nei tempi.

La parola di Machiavelli vuol essere un ordine, un comando ai suoi tempi; la decisione espressa in quello stile di marmo, appare come una minaccia.

« La misura del linguaggio rende più terribili i suoi colpi »..... « Questo popolo non si può rinnovare se non rifacendo una sua coscienza. Ed è questo che attende Machiavelli ».

La parola del De Sanctis si rallegra, ed egli gode quando gli sembra che il suo popolo affronti seriamente l'avvenire. Ciò non è boria nazionale, ma orgoglio dell'uomo che guarda in alto. L'espressione sentenziosa di Machiavelli l'assicura, lo tranquillizza, lo rasserena:

« È il programma del mondo moderno, sviluppato, corretto, ampliato, più o meno realizzato. E sono grandi le nazioni che più si avvicinano. Siamo dunque alteri del nostro Machiavelli. Gloria a lui quando crolla alcuna parte dell'antico edificio! ».

Il De Sanctis vive lo sforzo attraverso cui si rinnovano le cose, e la presenza di esse, nella loro essenza, nel suo spirito gli dava il senso della sua stessa vita. Allora il suo petto si apriva a un più largo respiro, ed egli nell'intimo ribolliva e parlava da artista, diventava eloquente, esaltava e presentiva l'avvenire. Quando l'artista è pari al critico, tutto si fa simpatico, sincero! I momenti drammatici che il De Sanctis rivive profondamente mentre scopre i segreti degli scrittori, divengono chiari, perchè egli sa seguire il lungo cammino delle cose sino a quando nella mente sorge l'amoroso esprimere poetico. Fissa lo scrittore nella cerchia rovente del suo aspro pensiero; lo vede violente-

---

[1] In quanto il De Sanctis fa passare, nelle sue lettere, spunti sparsi nel suo capolavoro, credetti opportuno di ricordare questo frammento dalla lettera che egli mandò, nel 1869, a Camillo De Meis dopo aver ricevuto lo scritto: « *Dopo la Laurea* ».

Digitized by Google

mente avvolto nel turbinio delle aspirazioni che formano la sua interiore storia.

« Niente è più drammatico che la vita interiore di un grande spirito, nella sua lotta con l'educazione, co' maestri, con gli studi, col tempo, co' pregiudizi, nelle sue imitazioni, fluttuazioni e resistenze. La sua grandezza è appunto in questo: di vincere in quella lotta, cioè di mezzo a quelle fluttuazioni si stacchino con maggior forza ed evidenza le sue tendenze predilette, che gli danno un carattere ed una fisonomia ».

Parla di Giordano Bruno: il suo sguardo si ferma sul modo come nel palpito delle menti eroiche si svolge la drammatica decisione dell'Io, che vuol armonizzare nelle sue aspirazioni tutto il tumulto della vita sparsa. Vive l'eroismo degli scrittori. In essi si misura la fuggente nostra vita, e la parola che porta in sè il tremito della decisione, è un dettare sacro dell'umanità. Là si ravvisa la sua essenza eterna.

Di qui la naturalezza singolare con cui il De Sanctis affronta il poeta, il pensatore, il santo; ascolta ciò che viene agitato, smosso, animato dall'ispirazione che fa sparire le forme incontrate perchè si germinino altre forze. Egli restituisce allo spirito la propria realtà, riconoscendo nella sua più alta espressione le ragioni eterne che guidano la vita umana.

E gli si affacciano, in magnifici sfondi, i tempi: il Trecento seguì il tono solenne della Commedia, ma il Quattrocento non scoprì una sua interiorità severa, — e quando volle vincere la sua indecisione di forme e concetti, non conseguì un ideale compiuto. A ritemprare quella vita sviata, viene un uomo di fede; alla voce di Savonarola sembra che il secolo si fermi a pensare.

Questi momenti di raccoglimento, non ancora di creazione, non sfuggono alla mente del critico sapiente, che sa comprendere tutti i ritmi se anche soltanto suscettibili di nuove trasformazioni. Con la solita arte egli ci dà la caratteristica del predicatore come se lo sentissimo dal pulpito.

« A turbare i baccanali sorse sullo scorcio del secolo frate Gerolamo Savonarola; e parve l'ombra scura e vindice del medio evo che riapparisce improvvisa nel mondo tra frati e plebe, e gitta nel rogo Petrarca, Boccaccio, Pulci, Poliziano, Lorenzo e gli altri peccatori, e rovescia il carro di Bacco e di Arianna e, ritto sul carro della Morte, tende la mano minacciosa e con voce nunzia di sciagure grida agli uomini: — Penitenza! Penitenza! ».

Non sono immagini destinate a chiudere elegantemente un capitolo

Digitized by Google

della sua Storia, come si potrebbe credere da chi non colga il fremito di tali e altre tali parole.

Come in altre innumerevoli occasioni, il De Sanctis parla accalorato; l'immagine ha la forza di un giudizio. Ad ascoltarlo si diventa più pensosi. S'illuminano gli sfondi per chiarire le relazioni delle cose che prendono il loro posto nella storia.

Spirito autocritico e sempre cosciente della sua forza, modesto e nobile, volle apparire in pubblico soltanto quando si sentì maturo.

La più grave preoccupazione nella critica del De Sanctis fu la costruzione dell'opera maggiore (la Storia) che doveva essere storia intima dello spirito italiano, come si è detto.

Ed è magnifico il modo come seppe ricavare l'armonia dei suoi lineamenti costruttivi, dalla vita stessa delle creazioni artistiche. Qua si palesa la robustezza della sua concezione: non nello scegliere per frammenti, ma nel conciliare tutto, in quanto processo vitale dell'umanità.

Egli vuole il libro che possa racchiudere in sè l'universo nel suo perpetuo ricrearsi, — la sintesi del pensiero italiano: gli scrittori — eroi destinati ad apparire sulle linee della vita, come punti fermi che rinforzano e concretizzano le aspirazioni umane.

IV. **Criteri critici e realizzazioni.**

Il critico, ragionando sugli altri, esprime sempre ciò che ha nel suo dentro; perchè non può dire appunto se non ciò che sente in sé; — non può esprimere che il suo pensiero messo in posizioni nuove di nuovi giudizi in rapporto con la visione artistica dell'opera che studia. Attribuisce agli scrittori ciò che in lui si è potuto determinare, quando si stabilì quell'accordo di perfetta comunione fra il suo spirito e l'opera e quando su questa opera ha riflettuto, senza mai perderla di vista. Chè, se facesse altrimenti, non sarebbe un esteta, ma un vaniloquente estetizzante.

Se vogliamo conoscere più da vicino la vigilante elaborazione spirituale del De Sanctis, prima che egli affrontasse la sua *Storia*, dobbiamo rivolgerci ai suoi primi saggi: là si vede la sua preparazione culturale nel continuo conflitto, nella incessante lotta con la propria indole. Là si assiste all'inquietudine dell'uomo preoccupato di se stesso nell'avviarsi verso i problemi che premono su lui con grande serietà e chieggono, imperiosi, una risoluzione. Tribolazioni, tentennamenti non mancano, la discussione dialettica si accentua; le varie teorie non sono ancora diventate convinzioni critiche. Ammette, rinunzia, cerca sempre, si accinge al

Digitized by Google

lavoro, lo abbandona, lo riprende, però le linee essenziali del suo atteggiamento si ravvisano senza vacillamenti. Sente la sua grande responsabilità di riformatore; la visione artistica gli s'impone nettamente con una sua intrinseca necessità, ma il bisogno di conciliare l'arte con le linee storiche, lo fa più pensieroso. Vuole chiarire anche se stesso di fronte ai poeti. Quando il critico ricorre alle discussioni teoriche nella contemplazione stessa gli manca il rapimento, l'entusiasmo, e finisce con dialettizzare e non con convincere, come gli avviene allorchè non arriva a collegarsi direttamente con l'opera.

Certi studiosi che vollero seguire lo sviluppo del pensiero desanctisiano, trovarono anche delle contraddizioni; — ciò che veramente a una mente così piena di senso autocritico, non poteva passare inosservato.

Il De Sanctis ebbe dal principio un presentimento o intendimento singolare di ciò che più tardi furono le sue convinzioni critiche realizzate. Gran parte delle teorie estetiche, oggi indiscutibili nella loro verità, sono sorte sulle osservazioni dell'esperimento desanctisiano — fioriture di un pensiero che intuì l'essenza dell'arte, ma non formulò decisamente le sue scoperte. Grazie a lui, l'Italia offre oggi i più ricchi e severi lineamenti di estetica.

Nel mondo del pensiero, si aspira ad un sistema in cui tutta la realtà spirituale sia soddisfatta. Il De Sanctis, conoscendo che la teoria è un avviamento e non un punto d'arrivo della realtà critica, non rimase chiuso nelle premesse. Egli stesso dichiarò che il sistema non gli dava tutta la verità [1]; perciò le teorie si scomponevano di fronte alle realtà estetiche; sentiva che ogni opera chiudeva in sè i suoi modi di essere giudicata.

Fu grande quando squarciò certe teorie per penetrare nel cuore delle visioni artistiche: allora le giuste osservazioni acquistavano l'importanza di formule sistematiche, — erano formulazioni del suo incredibile senso artistico e la conseguenza di un'armoniosa mente che gli permetteva di discutere amichevolmente con gli esseri poetici, con i pensatori. Scopre, ad esempio, che il Leopardi si consola nella poesia del suo dolore, della sua straziante coscienza del mondo che dilegua nella visione artistica rasserenatrice, e svolge con finezza uno stupendo motivo dello Schopenhauer; e quando tratta del Foscolo, sente in questo poeta come tutta una coscienza possa farsi poesia, una coscienza nel cui ritmo

---

[1] Cfr. *La Giovinezza di Fr. De Sanctis*, Napoli, 1889, p. 202.

Digitized by Google

spira l'universo intero: « questa prima voce della nuova lirica ha non so che di sacro, come un inno: perchè infine ricostituire la coscienza è ricostituire nell'anima una religione. La pietà verso i defunti, il culto delle tombe è prodotto da' motivi più elevati della natura umana, la patria, la famiglia, la gloria, l'infinito, l'immortalità; tutto è collegato, tutto è una corda sola nel santuario della coscienza »[1]. Nella lirica del Manzoni rivela il momento drammatico, « che è il senso della morte, con la sua forma ordinaria che è la preghiera, l'alzamento dell'anima a Dio ». Infine, si noti con quale discreta analisi egli riesce a lumeggiare il connubio del classico e del moderno nel Goethe: « Il Goethe è tra i poeti moderni quello che più si accosta all'antica perfezione plastica; senonchè le sue figure hanno una espressiva mobilità, che certifica la vita interiore; e l'elemento critico o riflesso, non possibile a vincere, lo chiarisce moderno ». Ed a ciò, egli arrivava salendo col pensiero le stesse vie dello scrittore, e trovando certe posizioni di dove la vista è più limpida. Diceva che l'essenza della critica sta nel poter vedere in che maniera il poeta abbia fatto in modo che tempi, dottrine, passioni, siano diventate poesie[2], e un po' più in là, richiamando l'attenzione sulla necessità di contemplare quel mondo fantastico, aggiungeva: « bisogna alzarsi dalla nuda realtà e ricordarsi che il regno delle Muse è il regno delle ombre, e che la realtà è data in balìa del poeta per disfarla e ricrearla in nuove combinazioni: ciascuna poesia è un nuovo *fiat* ».[3].

Dallo studio della dialettica hegeliana era passato nella sua mente il concetto del *divenire e dell'esistere*. Ammirava questi due princìpi, perchè realmente erano divenuti parti viventi nella sua concezione. Invece, i postulati filosofici che non avevano partecipato intimamente alla sua formazione, erano spariti presto. Ad ogni modo, le più belle pagine, le scrisse non quando dissertava sulle distinzioni sull'arte, ma nei momenti dell'intimo suo parlare con l'opera d'arte, — allora il De Sanctis parlava da ispirato, dettava ciò che era diventato suo, entro la sua anima grande in cui vibravano gl'infiniti cortei di mondi poetici con tutte le loro storie ideali.

La visione poetica deve divenire l'anima di chi la vuole giudicare,

---

[1] *Scritti Critici*, a cura di V. Imbriani, Napoli, Morano, p. 74.
[2] Cfr. *Saggi critici*, Napoli, Morano, p. 432.
[3] *Saggi critici*, Napoli, Morano, p. 452.

Digitized by Google

ed il ragionar critico si svolge temporaneamente su ciò che eternamente forma il nucleo impalpabile d'inesplicabili aspirazioni. Freme in noi un'infinità di cose che hanno la loro intima ed ideale storia e delle cui realtà ci accorgiamo di rado; sulla loro presenza e coesistenza in noi costruiamo il nostro modo di concepire. Sorge in noi un ideale irraggiungibile, ma continuamente presente come il miraggio che ci si mostra vicino, ma ci porta lontano. Il fantasma dell'arte è un ideale fuggente intorno a cui e su di cui la storia si svolge in tanto, in quanto coscienza che la vita ha della sua eternità. C'è un ideale il quale, di certo, è senza storia perchè ancora non entrato nel tempo, — le aspirazioni intorno a cui si costruiscono sempre infinità di storie, — quel mondo eterno dentro di noi, che desta il bisogno del nostro mutevole ragionare.

Il critico, nei momenti di affascinante potenza evocativa, sente dentro sè pulsare questo nuovo ideale. Allora egli si ferma come attonito, colpito dal fantasma poetico. Il suo sguardo s'incontra con Farinata: ha il brivido che Dante stesso provò cercandolo e domandando di lui nell'*Inferno*. Il De Sanctis è all'altezza del verbo poetico:

« Innanzi a questa concezione colossale io mi arresto e mi domando: — Cosa dunque c'era nell'anima di Dante quando gli si presentò quell'immagine? quali sentimenti, quali opinioni operavano in lui e gli accendevano la fantasia? »[1].

Si ferma: — quasi non si sente ancora preparato ad affrontare il robusto fantasma, — la parola non ha acquistato ancora la forza necessaria. Il critico fa l'esposizione di altre figure per darci con più efficacia l'idea della forza sotto diversi aspetti, ma noi non possiamo distaccarci dall'apparizione annunciata.

Ci parla di Capaneo ed il modo di rappresentarlo nella sua verità è ancora una preparazione e una spiegazione che ingigantisce di più Farinata, con quella potenza d'animo che Dante chiamava *magnanimità*.

Non è il caso di osservare che parla di uno pensando ad un altro; il De Sanctis ripete il graduare del processo creativo volendo mettersi faccia a faccia con la figura robusta vagheggiata da Dante. Certo, sotto la penna del critico verranno anche ricordi storici. — Però non si perde in questi richiami del passato; egli sa che tutto ciò rimane come un caos innanzi all'alba della creazione e che, se tutto ciò sarà

---

[1] *Nuovi Saggi Critici*, Napoli, Morano, p. 21.

Digitized by Google

interessante non sarà però materia vera d'esame della critica estetica. « Apparisce l'estetica quando apparisce la forma, nella quale quel mondo è calato, fuso, dimenticato e perduto » [1].

E infatti, quando il De Sanctis appunta la parola sul gesto e la voce di Farinata, si ha il fantasma così come appariva a Dante, come un magnifico spettacolo a cui l'umanità fosse invitata. Seguendo la parola del poeta, vede che nei suoi gesti, nelle sue domande, Farinata è già presente in un certo modo. Dante guarda qua e là, fra le tombe scoperchiate; — ha il presentimento della sua apparizione, — e si accosta a Virgilio quasi temendo; questi gli grida:

. . . . . Volgiti, che fai?
.... Ecco là Farinata che si è dritto,
Dalla cintola in su *tutto* il vedrai.

« L'inattesa comparsa di Farinata sulla scena è apparecchiata in modo, ch'egli è già grande nella nostra immaginazione, e non l'abbiamo ancora nè veduto nè udito ».

Di quel *tutto,* il critico sente che si riempie la terzina; la figura ritta sembra che abbia soddisfatta la fantasia che lo chiedeva in rilievo; l'artista la vive questa figura, « come espressione di ciò che è dentro, come carattere ».

Ed ei si ergea col petto e con la fronte,
Come avesse l'inferno in gran dispitto.

« Farinata sta con mezza la persona nascosta nell'arca; rimane solo di fuori il petto e la fronte; e nondimeno egli ci apparisce come torreggiante sugli oggetti circostanti ».

Il De Sanctis stesso rivive la visione robusta, decisa, se anche la sua espressione sembra qualche volta tranquilla, placata. Egli ama il rilievo duro; può meglio evocare ciò che si incontra nella sua mente che ha una struttura realistica [2], con che non si vuole dire che non fosse un idealista [3].

---

[1] *Saggio critico sul Petrarca,* a cura di B. Croce, Napoli, Morano, p. 29.

[2] Osservazioni sul realismo desanctisiano veggansi in G. Gentile, *Frammenti di Estetica e Letteratura,* Lanciano, Carabba, p. 68.

[3] Poichè anche di recente è tornato il sospetto di una certa incongruenza del De Sanctis per aver guardato con interesse il movimento verista, aggiungeremo

Digitized by Google

Il rilievo poetico spunta e ci dà il colore, la proporzione della cosa; non c'è bisogno di molte e lunghe descrizioni: — due, tre accenti sono le buone trovate del critico.

« Quell'ergersi ti dà il concetto di una grandezza tanto più evidente quanto meno misurabile; è l'ergersi, l'innalzarsi dell'anima di Farinata sopra tutto l'inferno. Così con un colpo solo di scalpello Dante ha abbozzata la statua dell'Eroe, e ti ha gittato nell'anima l'impressione di una forza e di una grandezza quasi infinita.... ».

« Dinanzi alla grandezza morale di Farinata, al suo ergersi, tutte le figure diventano secondarie, e lo stesso inferno ci sta per dar rilievo alla sua grandezza. Nella nostra immaginazione l'inferno è la base e il piedistallo su cui si erge Farinata ».

Dante lo guarda attonito; « il suo viso rimane *fitto in quel viso*. Interviene Virgilio spingendolo verso Farinata: — *le parole tue sien conte*. — « La loquela del suo paese » lo fece balzar in piedi: Farinata guarda come in un quadro lontano per riconoscere la sua Firenze, — le sue parole hanno accento di preghiera ». Si scambiano le note domande tra Farinata e Dante. Il De Sanctis conclude: « Di qui tanta concordanza di gesti e di parole che si commentano a vicenda: i gesti brevi e precisi; il dire rotto, brusco, imperativo, di uomo d'opera e di comando: è la forza che si manifesta nella veemenza della passione, senza moti incomposti, esagerati, senza jattanza, con quella sicurezza che ha l'uomo serio quando parla di sè» (pag. 39).

L'espressività della critica desanctisiana è troppo nota; — poche parole, pochi spunti bastano per lui. Il fatto sta, che la critica su Farinata del De Sanctis — come altre sue pagine su vari scrittori — gettano l'ombra del sepolcro su altri commenti che si fecero in propo-

---

che si deve far attenzione non solo alla conferenza sullo Zola e l'*Assommoir*, ma anche alla causa per cui egli salutava un risanamento della letteratura con l'opera di Manzoni. In una lezione zurighese, trattando il *tono dell'Ariosto*, dopo aver rilevato certi vizi degli scrittori abituati « a entrare in esaltazione fattizia anche nel favellare delle cose più semplici e ovvie », constata che il Manzoni « ha dato alla prosa tono amabile di conversazione, e le ha conferito una realtà che le mancava »; lo stesso dice del Machiavelli e dell'Ariosto per il loro tempo. E per vedere quanto fosse largo nelle sue vedute che miravano alla sostanza nell'arte, ricordiamo le sue proprie parole dell'Introduzione al saggio sul Petrarca. « E, per finirla, tutta la questione è di misura, e non è il caso di ammazzare nè il reale, nè l'ideale, che in fondo sono tutti e due il vivente, la vita ». « Fatemi cose vive, e battezzatele come volete ».

Digitized by Google

sito. Nei momenti di fervente evocazione, il critico ha qualche cosa (e deve avere per aver inteso e vissuto quel mondo) — del suono dantesco; è forzato a parlare con un linguaggio vicino a quello del poeta per afferrare il fremente pensiero. Egli deve saper parlare a volta a volta con ognuno degli scrittori ed a loro modo, non secondo i criteri estetici, ma secondo la realtà artistica che lo soggioga.

Chi ben guarda la varietà del periodare desanctisiano, l'irruenza del suo ritmo che tocca un'infinità di gradi, può spiegarsi com'egli sapesse conformarsi, anzi identificarsi, con le visioni e i fantasmi studiati, del cui respiro viveva la sua parola. Sembra naturale che tutti parlino soltanto di ciò che è divenuto la loro propria realtà, però tra i critici è difficile trovare tanta abilità. Questa è una caratteristica di pochi; il De Sanctis la ebbe in altissimo grado. Proprio così. L'opera d'arte ha il suo effetto: « tira a sè l'occhio e l'anima dello spettatore e gli ruba ogni altra vita, ogni altra impressione » [1].

Fu in realtà una grande potenza del pensiero desanctisiano di innalzarsi a quelle visioni, di sorprendere in sè quei mondi, e di poter fare una discriminazione estetica oltre il passeggero gusto di frivole impressioni. Si oda ciò che egli scrive a proposito del Conte Ugolino: « Chi ha virtù di lavarsi da queste seconde impressioni e rinverginare il suo senso estetico, non vede qui tendini, nervi e cervella; la fantasia di Dante è rapida e non glie ne lascia il tempo: ma rimane come spaventato e annichilito innanzi a quella colossale apparizione, impregnata di odio, e di odio non settario [2], ma di uomo e di padre offeso, e sospetta qualche terribile istoria che ha condotto un essere nato da uomo ad atto così fuor dell'uomo, così ferino » [3].

Su questo episodio dantesco si scrisse assai anche dopo il De Sanctis, ma nessuno potè svelare il segreto di quell'arte con così drammatiche linee. Ugolino « attaccato al teschio del suo nemico, istrumento dell'eterna giustizia » rode barbaramente perchè nel suo odio si muove tutto l'universo, — quell'universo che rimase fermo e senza pietà, nel momento in cui i suoi figliuoli chiedevano aiuto. La bocca insanguinata morde assetata come per una perpetua vendetta « quella testa che non

---

[1] *Nuovi Saggi Critici*, Napoli, Morano, 1924, p. 57.

[2] Allusione in proposito alla critica di Aroux il quale aveva visto nel Conte Ugolino « toute la haine du sectaire incarnée dans le père alteré de vengeance ».

[3] *Nuovi Saggi*, p. 57.

Digitized by Google

mette un grido, dove ogni espressione di vita è cancellata, l'ideale più perfetto dell'uomo petrificato ». In quella immobilità senza lacrima, senza parola, sente come l'odio è accresciuto dalla disperazione del suo grande amore paterno che non si potè manifestare; « il suono delle sue parole, che chiama i figli, si confonde con lo scricchiolare delle odiate ossa sotto a' suoi denti ».

Il processo drammatico vibra nell'agitata anima desanctisiana. Tutto si esprime con periodi più fitti, l'impeto drammatico del poeta scuote la sua mente; il critico non è più un intermediario fra noi e la poesia, non ci lascia più discutere in altro modo: — le cose furono così, e così debbono essere comprese. Era in lui il « furore canino »: Dante era penetrato nel De Sanctis in modo che il delirio dell'*Inferno* scolpiva la parola in lapide.

Viene la condanna dantesca contro la città, — la vendetta degli innocenti:

Movasi la Capraja e la Gorgona,
E faccian siepe ad Arno in su la foce,
Sì ch'egli anneghi in te ogni persona.

È una vendetta diluviana; l'irreparabile distruzione non gli può ricordare altro, se non un atto che sia cruda primitività. Il critico lo chiama furore biblico.

« Passioni selvaggie in tempi selvaggi, che resero possibile un inferno poetico, sotto al quale vi è tanta storia ».

Fin qua, il giudizio caratterizzante l'arte quasi manca. Il De Sanctis avvolto anche lui dal tempestoso dramma di Dante non poteva far altro, se non esprimere il suo fremito, provocato dall'animo dantesco. E ciò era necessario per conquistarci, perchè non potessimo guardare le cose in altro modo. Dopo aver richiamato l'attenzione sull'episodio, prende posizione per il giudizio valutativo.

« Qui tutto è armonia terribile, il poeta, l'attore e lo spettatore: tal peccatore, tal narratore, tale spettatore e tale poeta: si compiono e si spiegano a vicenda ». È qui la confessione dell'identificazione sua con il processo creativo dell'artista.

« Tutto è in proporzione oltre il vero: non ci è ancora la giusta misura umana, non ci è la statua: c'è la piramide, c'è il colossale, c'è il gigantesco, dove la primitiva antichità esprimeva quei modi ancora oscuri della coscienza, quel sentimento della grandezza, dell'infinito, tanto più terribile alla fantasia, quanto meno chiaro, meno analizzato.

Digitized by Google

Tale è il segreto di questi formidabili schizzi danteschi; così scarsi di sviluppi, così pieni di ombre e non senza lacune, che per sobrietà di contorni e di chiaroscuro ingigantiscono le proporzioni e i sentimenti ».

Se la critica d'arte dev'essere non solo atteggiamento sostenuto dalla comprensione teorica di che cosa sia l'arte, ma ancora e forse di più, rapimento prodotto dal fantasma stesso, una sostituzione di tutto l'universo, poichè là dentro tutto si piega ed il mondo pare che si indirizzi sul corso di quel vasto respiro, — il De Sanctis in modo insuperabile rispose a questa esigenza.

Egli si moveva a seconda dei fantasmi poetici; il fluttuare delle loro aspirazioni rinnovava la sua vita; il pensiero desanctisiano è un istoriare drammatico in cui il critico stesso passa tra le creature dell'arte che celebrano vigorosamente la potenza di questa nostra natura, che sente scaturire la sua grandezza e dal di dentro riafferma la sua libertà.

« Ugolino sul suo piedistallo infernale ha la faccia colpita dalla eternità, con lineamenti fissati: è la statua dell'odio, di un odio eterno, insoddisfatto, immenso, come l'immensa Alpe inaccessibile all'immaginazione ».

Vi sono stati critici di severa disciplina estetica, i quali si sono domandati fino a che punto la potenza evocatrice del critico può ringiovanire, rivivere ed attuare i mondi poetici senza però guastare la realtà che l'artista stesso ha espresso. E si è detto che la critica impressionistica, per esempio, non riesce, perchè è troppo artistica, ed invece di ragionare sull'arte, tradisce la personalità artistica del critico. Ciò è vero, — però l'errore è non nel fatto che esageri e introduca troppi elementi soggettivi ma nel fatto che non riesce ad afferrare l'essenza del fantasma estetico, restando alla superficie delle cose. Esplora, o cioè si limita vanamente ad esplorare i campi di una scialba immaginazione che sono poi quelli del critico.

D'altronde tutte le misure chieste al critico sono soltano modi di dire, poichè non si può delineare intellettualmente ciò che assolutamente è risolvimento intimo, — pensiero che ha la sua proporzione ed espressione in sè, che dice e discrimina un suo mondo il quale avrà la sua verità sostenuta dalla sua autocritica, e attraverso cui si ravviserà quella necessaria formazione. E si sa, che nè l'intendimento preciso dei canoni teorici sull'arte, nè altre considerazioni o presupposti, assicurano la giusta rivelazione della visione critica. Quanti accessori si raccolgono dalla critica per farli passare nelle costruzioni di nuovi

Digitized by Google

metodi d'interpretazione più o meno veri, saranno cose senza dubbio necessarie a preparare le nostre indagini che principiano su tanto carico di esperienza passata, ma la decisione, la conclusione, l'affermazione ultima come in ogni manifestazione spirituale, sono dell'individuo.

Le realizzazioni critiche sono casi rari e non sono conseguenze di buoni presupposti logici, ma sono un risveglio dell'essere umano nel contemplare l'arte, cosa che il critico deve rendere chiara riflessivamente, se gli riesce.

Il De Sanctis parla spesso di rilievi, contrasti, sente la storia intima dell'artista, che si deve tessere tra drammatici sbalzi di cose ancora senza margini propri, punti che scintillano, che lanciano e intrecciano i loro raggi. Insomma, tutto è rievocazione diversa di una cosa che naturalisticamente appare a tutti la stessa, ma che in realtà vive in tanti modi, quanti individui ci sono.

Il linguaggio artistico nella sua varietà di mezzi espressivi è soltanto il segno di una realtà, — segno che fu una particolare e soggettiva impronta, ma che spetta a noi svolgere a seconda dell'animo nostro. Il linguaggio risorge nella possibile identificazione con la realtà artistica. In quell'imprescindibile rifare ideale, nella mente del critico si ristabilisce una correlazione di intenti, con nuovi significati, tra la temporaneità della vita come scorrevole mutazione di aspetti, e la perennità delle aspirazioni mai consunte. Mutazione dapertutto; la forma stessa dell'arte, in quel momento, si consuma nel processo d'immedesimazione. Di qui germina l'atteggiamento critico. Così il prodotto artistico peregrinando in nuove posizioni con nuove vedute, continua in eterno; è l'anima dei secoli non perchè rappresentante la moltitudine, ma perchè essa ed i tempi vivono dell'arte come dell'immagine ideale eterna della vita, ed in questo risiede la verità estetica.

Il mondo artistico spunta sulla linea della nostra conoscenza; nel suo attuarsi è il nostro presente respiro, ma non esso respira l'aria nostra, — noi ci sforziamo di sentirci nella sua; quel mondo sta immortale, statuario sullo sfondo d'inconcepibili lontananze. Avviciniamo a noi ciò che possiamo. E non pensiamo esattamente mai ciò che fu nella mente dell'artista; non possiamo ritornare indietro, — ogni ricordo è una proiezione in avanti di cose presenti, — soltanto così vive il ricordo; e l'arte, appunto, ci dà l'illusione di cose presenti, che ora si svolgono con noi; accenni che noi immaginiamo, sentiamo in formazione sugli orizzonti delle nostre aspirazioni.

Si accoglie la visione artistica nelle forme che la nostra mente

Digitized by Google

le dà; e così le forme del pensiero in cui s'incorporerà il fremito artistico attraversando i secoli, sono i molti aspetti che attribuiamo all'arte. E se si può ammettere una storicità dell'arte — come continua attuazione in tempi e modi infiniti, ciò avviene in quanto essa si può convertire alle forme temporanee della nostra vita riflessiva, rivivendo noi, così, la sua eternità per momenti che sfuggono ad una compiuta comprensione. In effetti, parla in noi ciò che possiamo acquistare dall'espressione artistica, e acquistiamo ciò che il nostro essere sente necessario stimolo di una vita che incominci spiritualmente in quell'istante. La mente critica si definisce e si determina in quanto partecipe di quella identificazione con l'opera d'arte.

V. **Mondi intenzionali ed effettivi. — La Forma.**

Il De Sanctis fissa l'occhio sul dramma che si attua nella figurazione dell'artista e sente quivi manifestarsi l'Io creativo nello sforzo per rappresentarsi o nella sua soddisfazione chiusa nell'estasi dell'aspirazione già realizzata. Così, nel sorprendere la vera posizione dell'Io verso di se stesso e nello scrutare questo segreto, il critico arriva a distinguere nell'intimità delle opere artistiche, « mondi intenzionali » e « mondi effettivi ». Perchè egli, in quanto non si ferma ad individuare la sola realtà estetica, ma vuole intravedere in essa la vita nella sua totalità, sente che nel processo artistico, al disotto di ciò che è espresso, si nasconde un inesauribile Io che ancora riflette su nuove possibilità di nuove mutazioni:

Nell'espressione ariostesca gli sembra che tutto l'Io del poeta si sia calato e che nessuna intenzione annebbi quella splendente serenità. Qua il De Sanctis si ferma con la serietà di chi riflette sul mistero della propria vita. Trova una limpidezza che non lascia vedere qualche cosa di sè, ma lo sfondo! L'occhio penetra nell'infinità sua, senza trovare il fondo su cui possa riposare. La riflessione non ha nulla da afferrare. Infine, trova l'ironia ariostesca di fronte al proprio mondo; questo sarà un atteggiamento spirituale che porterà ad una dissoluzione morale, — aspetti dell'avvenire letterario.

Non ammettendo un Io completamente chiuso nella sua immediatezza, indubbiamente si doveva arrivare ad una continuità.

Sicchè, quell'abile discriminazione che il De Sanctis faceva nella storia intima dello scrittore per scoprire nel suo operare realizzato anche mondi intenzionali, cioè aspirazioni ancora non soddisfatte, non valeva

Digitized by Google

per lui come un elemento necessario nella valutazione estetica; ma questi mondi intenzionali si palesavano come frammenti capaci di nuove realizzazioni artistiche e gli servivano a concatenare in serie le opere, affinchè lo sviluppo della storia letteraria non apparisse interrotto.

Perciò, se anche egli trovava certi elementi che possono costituire una specie di stonatura nell'organismo vivente dell'opera d'arte, sapeva che non è dato staccarli e repudiarli nell'analisi estetica, senza guastare l'armonia dell'insieme, che è unità nella varietà.

Tanto è vero che il De Sanctis non credeva nell'arte come forma pura; anzi, disse apertamente che l'arte pura è un'utopia [1]. E da questo punto di vista, abbiamo l'impressione che l'estetica moderna, con la sua esigenza sempre più acutizzata, abbia piuttosto frainteso il pensiero desanctisiano.

Si dissolvono i tempi, e sia che si rappresentino o no, sia che si configurino o no in forme artistiche, in ogni modo la letteratura compie il suo circolo. Mutano le coscienze, nella elaborazione di altre forme; là dentro si deve riconoscere l'uomo, poichè gl'ideali suoi, per quanto siano alti, sono radicati su questa terra.

L'arte è il canto di quelle realtà che formano la vita morale dell'uomo, per cui l'uomo pensa e agisce appassionato, affermando la sua persona; e appunto la presenza di quell'interiorità indefettibile, fa che il suo operare abbia una voce inconfondibile, che sia poesia. Per il De Sanctis, base del poeta è l'uomo. Il poeta scava nel suo fondo umano per rendere cosciente la sua essenza che è spirito; in quella lotta, fra la sua caratteristica intima che diviene ed il già divenuto, la sua vita acquista un nuovo valore: si libra nella sua potenza creativa che rivela le immagini del suo operare, chiarifica i moti confusi interiori nella luce della forma espressiva. In essa la personalità si svela idealmente.

Il De Sanctis riconosce nel Goldoni un artista nato, però crede che gli manchi ciò che doveva rinforzare e rinverginare questa sua qualità, ed era « il mondo interiore della sua coscienza ». Quando trova nel Parini la sincerità, la forza morale, egli con soddisfazione constata

---

[1] Cfr. *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di B. Croce, Napoli, Morano, p. 182.

Digitized by Google

ristabilita « quella concordia dell'intendere e dell'atto mediante l'amore, che Dante chiamava sapienza ».

Il fantasticare non è semplicemente un divertimento, ma un'aspirazione seria della vita.

In questa storia di coscienze, vi sono affermatori e vi sono negatori, spiriti robusti o fiacchi. Essi dicono ciò che vivono; parlano reciso o vago. In tutti si sente il respiro della coscienza, — l'essenza che preme ed urge per affermarsi. Essi parlano indifferenti quando la debolezza è la loro caratteristica: cantano, suonano, gridano con vuoto rettoricume, inneggiano sulle cose morte, non hanno la forza di far sorgere le cose vive.

I tempi si succedono con alterna vicenda e gli scrittori compiono la loro missione di riformatori spirituali o d'imitatori. Pochi sono i vincitori; però la vita, l'arte, non muore, ma si modifica. Persino il mondo dantesco — le visioni, i misteri, i terrori — può essere in certi momenti « cacciato dal Tempio dell'arte. E vi entra rumorosamente il Boccaccio e si tira appresso per lungo tempo tutta l'Italia » [1].

La coscienza dei tempi si accende sulle alture di queste espressioni estetiche. Nella moltitudine, la vita perde il suo carattere virile — si consuma, si uniformizza, vi manca il rilievo. L'artista, invece, con la sua potente individualità la presenta raccolta, piena del suo sentimento, vasta; egli richiama l'attenzione su di sè, poichè il suo sguardo sa dove deve mirare. Tocca i punti chiari e rappresenta la coscienza — le cime della vita spirituale.

Il De Sanctis parlò spesso di forme artistiche, ma le vedeva sempre in continuo mutamento e svolgimento, attraverso gli aspetti culturali. Arrivò, come si sa, a concepire la forma come espressione, ma non si fermò a discorrerne come su una sua trovata. Distinse la caratteristica della forma artistica, da altre forme. Al Chiabrera, il quale aveva una passione per *le forme*, mancò *la forma*, perchè a lui il contenuto era indifferente, — non aveva una sua interiorità in cui fosse obbligato di radicare il suo modo di agire; perciò « a lui manca pure quel senso della bellezza e della forma che fa grandi i nostri artisti del Cinquecento ».

Il De Sanctis trova il motivo vivente dell'espressione in questa immedesimazione di forma e contenuto, e ciò appare giusto; ma egli

---

[1] *Storia*, I, p. 330.

Digitized by Google

aveva torto quando cercava di motivare storicamente il non raggiungimento di questo ideale. Aveva il senso di questa necessaria indistinguibilità. Egli vide chiaramente l'essenza del processo artistico, quando disse al riguardo della poesia pariniana: « E la forma si rimpopola, si realizza, diviene essa medesima idea, armonia tra l'idea e l'espressione ».

Senza dubbio la realizzazione del sogno artistico si risolve nel raggiungere quella fusione. Però egli non rimase a ciò che una volta toccò; passò come trascinato a seguire certe linee della sua costruzione storica, tribolò e parlò di contenuti e forme, trovando che alle volte appaiono delle forme su contenuti ancora estranei a ciò che la forma artistica dovrebbe adeguarsi.

Perchè egli non era dogmatico e non poteva guardare il corso della vita come qualche cosa di statico, quella forma non la concepiva come tale; ragionando sugli aspetti dell'arte, affermava che, in fin dei conti, il pregio dell'arte non poteva essere in quella forma o in quel contenuto, ma in un tutto vivente, inscindibile.

Se la passione dell'artista non si accende intorno ad un suo mondo interiore che formi il suo ideale, manca alla forma quella « virtù interiore » che ci fa meditativi e ci stimola l'immaginazione.

Certi studiosi ebbero l'impressione di aver sorpreso il De Sanctis in contraddizione, in quanto egli identificò l'arte con la forma, senza rinunziare ai contenuti. Ma allora egli faceva la critica di tutto ciò che il pensiero italiano gli presentava nella sua formazione e che, certo, non è sempre *la forma*. Il De Sanctis chiamava contenuto ciò che ancora non gli sembrava calato e dimenticato nella forma, ma allora non faceva delle considerazioni estetiche.

Quando il suo ideale critico lo spinse a distinguere delle gradazioni fra diversi scrittori, si fermò assolutamente a ciò che era l'essenza. « Di poeti geniali ce n'è molto pochi, e fra questi il più geniale è Ludovico Ariosto, e dopo di lui si può mettere con franchezza il Manzoni » [1].

L'ammirazione del Sanctis per l'Ariosto diventò sempre più grande soltanto per la limpidezza della forma. Oltre questo, egli trovava in quella « misura dell'ideale » la potenza creatrice, armonizzatrice man-

---

[1] Francesco De Sanctis, *Manzoni*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1922, p. 230.

Digitized by Google

zoniana, attraverso cui quasi di nascosto il poeta « dà vita e forma alle sue concezioni » e lo mette al di sopra dello stesso Goethe, « perchè in costui vedete il filosofo che oltrepassa lo scopo della sua produzione laddove Manzoni è veramente geniale ». Non c'è bisogno di aumentare le citazioni per mostrare che non erano possibili confusioni di tal genere.

È un fatto, che il De Sanctis vede bene l'interiorità dei mondi poetici, addita certe loro intime caratteristiche, tuttavia, come si è già accennato, egli non rinunzia ad altri elementi che si conciliano nella costruzione della Storia. Bisogna però vedere quali sono quei lineamenti rispetto all'essenza dell'arte.

Sentirà, quando non gli sembra chiara la coscienza artistica, un mondo intenzionale, in diversi modi; dirà per esempio: « pieno di grandi ombre, dove contrari elementi pugnano, non bene armonizzati ». O, parlando di Guittone d'Arezzo: « gli manca quella interna misura e melodia che condusse poeti inferiori a lui di coltura e d'ingegno a polire il volgare ». Non lo trova nè poeta, neppure artista, poichè gli manca quel trovar melodioso, armonico, il segno dell'espressione artistica. Sente che la parola per « ricuperare la sua importanza » deve tuffarsi nel di dentro, rifarsi nel sangue della vita interiore. Dirà di Goldoni: — « vide chiaramente che a ristaurare la parola bisognava non lavorare intorno alla parola, ma intorno al suo contenuto, rifare il mondo organico o interiore dell'espressione ». In altra parte afferma: « La base della forma è la verità dell'espressione, la sua comunione diretta col contenuto, risecata ogni mediazione ». In questo modo il De Sanctis svelava le sue intime preoccupazioni, che erano di poter ascoltare la musica delle anime. Nelle opere c'era un lato positivo e uno negativo. Ciò che gli sembrava non realizzato noi chiameremo gli interiori disaccordi. Ciò che gli sembrava realizzato, sarebbe l'accordo, l'armonia interiore. Nell'*Orlando Furioso,* il trovare un mondo intenzionale, cioè un mondo non ancora accordato da potersi però ricondurre entro la sua concezione della continuità storica, non gli riesce palese; « ciò che la (l'opera) rendeva seria non era alcun vestigio nell'arte, ma il suo (dell'Ariosto) puro sentimento dell'arte, il bisogno di realizzare i suoi fantasmi »[1].

« La materia qui perde i suoi angoli e le sue punte, e, come cera, riceve tutte le impressioni »; e appare sciolta nella poesia di Ludovico.

---

[1] *Storia*, II, p. 15.

Digitized by Google

Certo, questa meraviglia di chiarezza ariostesca era preparata, incominciando dal Petrarca fino al Poliziano. Non questa sua motivazione c'interessa; ma il fatto che il De Sanctis, pur non essendo in tutto contento di quest'arte, che sentì profondamente, constatava che in quella compiuta visione mancava l'uomo che egli voleva. Ma ammirava: « nessun movimento subbiettivo viene a turbare l'obbiettività del suo quadro; nessun movimento intenzionale. Non c'è il poeta: ci è la cosa che viene e si move; e non vedi chi la move, e pare si mova da sè. Questa sublime semplicità nella piena chiarezza della visione è ciò che il Galilei chiamava a ragione la *divinità dell'Ariosto* »[1].

Il grande poeta « ha realizzato la forma poetica nella sua eccellenza, ha raggiunto quanto potrebbe chiamarsi « Utopia estetica », la compiuto medesimezza della forma con l'idea »[2].

Questa caratteristica dell'arte ariostesca lo tiene quasi preoccupato; desidera di spiegarsi meglio; sta a pensare quale parola potrebbe con più precisione soddisfare quell'esigenza estetica così assoluta, in cui è sparita la personalità dell'autore. Tra il vedente e il veduto è « piena comunicazione »; — in altri poeti, per esempio, in Dante e Petrarca, non c'è.

E segue :

« La parola « chiarezza » non sarebbe bastevole a qualificare questa forma, perchè « chiarezza » esprime qualcosa di negativo, un dovere piuttosto che un pregio, e bisogna dire invece « limpidezza »: acqua limpida è appunto quella che non lascia vedere sè ma il fondo. Così l'oggetto raggiunge l'evidenza ». Nella « perpetua giovinezza del mondo ariostesco », tutto l'universo appare distaccato dalla storia che il critico cercava di costruire in tutti i modi. E se non trovava alcuna intenzione nella struttura dell'opera, nei suoi elementi componenti, quella ironia che accompagnava il lavoro del poeta era il segno di una dissoluzione morale; il sagace critico, anche qua cercava di armonizzare, sopra un'altra linea costruttiva, la continuità storica e le realtà artistiche.

L'arte aveva fini propri, ma, nel quadro gigantesco della vita spirituale, appariva tutto collegato. La storia si tesseva e si palesava

---

[1] *Ibid.*, II, p. 23.

[2] Domenico Bulferetti, *Fr. De Sanctis, Torino, Paravia* [s. d.] (frammenti inediti di lezioni desanctisiane, fatte a Zurigo), p. 93.

[3] *Ibid.*

Digitized by Google

come espressione unitaria dello spirito; i valori estetici stavano a sè, ma non uscivano dalla storia.

E come additava nel *Furioso* gli aspetti reali dell'arte ariostesca, così sentiva, nel parlare di Alfieri, alcuni motivi, che lo potevano condurre ad una sempre maggiore chiarificazione del suo pensiero: sentiva l'individualismo accentuato della liricità.

L'Alfieri non è padrone del suo essere tumultuoso, — gli manca la pazienza che è segno della sicurezza, non ha il riposo dell'artista che possa permettergli di essere sereno, quando « manda fuori il vulcano che gli arde nel petto » ; rimane torbido, gli manca « quello sguardo pacato e profondo, che t'inizia nelle sue ombre e nei suoi misteri, che te ne porge tutte le armonie ». Perciò ha una forma tesa, nervosa, convulsa, se anche «sincera e calda espressione dell'anima ».

Il De Sanctis ha raccolto tutta la personalità del poeta nella vittoria compiuta, nel profondo dell'anima, sul suo tempo; « la tragedia è lo sfogo lirico de' suoi furori, dei suoi odi, della tempesta che gli ruggìa dentro ». Ma tutto ciò che osserva come caratteristica dell'individuo, non lo lascia contento, e pensa che la società era diversa, e, in seguito, l'opera del poeta non era tutto; « il calore di una potentissima indivualità non gli basta a infonder la vita, e resta impotente alla generazione »[1].

E chi guarda attentamente a tanta ricchezza di osservazioni, capisce come il De Sanctis metta in luce la mente creatrice, la quale si ritira in sè ascoltando i suoi ideali, le intime aspirazioni che la rinforzano nel mondo del proprio fantasticare. Se talune di queste osservazioni passano oggi come preconcetti o pensieri nebbiosi della critica desanctisiana, nessuno però può negare che la fioritura dei suoi spunti estetici offrì, per il rinnovamento del pensiero moderno, una raccolta abbondante, come i frutti delle terre fresche e sane. Dalle sue esperienze non concluse vennero fuori le teorie estetiche di oggi; perciò nelle conquiste dell'attuale movimento critico sentiamo la presenza del De Sanctis, — certo, più riconoscibile, anzi superato da un punto di vista teorico, ma ancora non raggiunto da nessuno in quanto riguarda le realizzazioni critiche.

Francesco De Sanctis si mostrò preoccupato di poter parlare quanto si può più da vicino con gli scrittori, con gli eroi delle loro visioni artistiche; ed in questo le sue rievocazioni critiche rimangono sempre

[2] *Storia*, II, p. 314.

Digitized by Google

modelli. Egli viveva il processo creativo, i suoi sbalzi e tentennamenti, per arrivare attore nello spettacolo della poesia. Di fronte a tante verità, che scopriva con la facilità di chi ha una eccezionale potenza, non gli sembrava necessario di adornare e imbellettare la sua parola. Chi è vinto dallo sforzo di chiarirsi bene, fa gran chiasso intorno a sè, mentre chi trova in sè naturali chiarimenti, è parco di parole. Tratta le piccole e le grandi cose con la stessa tonalità di naturalezza, poichè tutto prende posto nel suo pensiero in modo necessario, non cercato.

Ma appunto, la naturalezza con cui affrontava i problemi estetici, la schiettezza della sua espressione sorta da un profondo intuito della vita che impronta i suoi caratteri sfumanti, apparvero spesso come gli ondeggiamenti di un pensatore che sfugge all'autorità dialettica della logica.

Si disse che non è un sistematico rigoroso, come se questa fosse la qualità infallibile del critico, — anzi, che certi suoi pensieri mancano di quell'indiscutibile interiorità dimostrativa, lineare, e che vengono chiarendosi a caso, e alle volte in contrasto con certe sue premesse teoriche; si trovarono delle incongruenze o addirittura contraddizioni nei suoi convincimenti. Ciò a noi sembra una esagerata eredità del tempo in cui un pieno intendimento della critica estetica non era affatto possibile, o una tendenza a trovare forzatamente nell'opera desanctisiana qualcosa che soddisfacesse ad esigenze di sistemi e atteggiamenti teorici, da cui il De Sanctis stesso coscientemente aborriva. Così, vennero in discussione pagine e passi estratti da scritti che egli non potè rivedere e pubblicare, e si portò l'attenzione su pensieri che il critico rifiutava come cose inutili o utopiche.

Se fu lecito alla critica storico-erudita di non averlo capito, e di aver preso per cose principali, aspetti incidentali del suo pensiero, sembra un po' strano che ancora oggi si prenda per motivi dottrinarî ciò che in De Sanctis veniva come abbondanza di vita spirituale, la cui pienezza vibrava nell'espressione ritmica e non si delineava in conclusioni dommatiche. D'altronde si dovrebbe osservare che punti prestabiliti e conclusioni vagheggiate non ci sono nelle sue realizzazioni critiche. Egli sapeva che se arrivava a concludere qualchecosa, arrivava in modo sicuro alla sua mèta nel momento stesso in cui riviveva il processo creativo, poichè la legge non era una sola, ma erano infinite, e si svolgevano nella presenza stessa del mondo artistico rievocato.

Perciò quando volete chiedere molto dal De Sanctis, tanto da sor-

Digitized by Google

passare anche le conquiste incontestabili dell'estetica moderna, non distaccate certe sue frasi che hanno la loro giustificazione nell'ordine di pensieri, attraverso cui la sua mente si sforza di afferrare le infinite sfumature degli individui. Ma seguitelo nel suo tumultuoso slancio e state un po' attenti ai suoi colloqui con i mondi poetici e vi convincerete che il suo rigorismo di pensiero non conduce punto a un limite fermo e preciso che è assenza di vita. Il suo dire colorito non è raffinatezza, ma atteggiamento di uno spirito che vuole afferrare l'etereo delle cose gravi, la sottigliezza delle cose rozze e la finitezza delle cose dure. E non vi stancate inutilmente per dimostrare che il De Sanctis oscillò di fronte ad un personaggio, quando egli stesso aveva trovato il giusto posto che l'opera nel suo insieme occupava nel ritmo dialettico dello spirito. Poichè se ci domandiamo quale tra i critici moderni seppe meglio di lui individualizzare i personaggi, gettandoli nella scena della vita, nessuno, prima o dopo di lui, gli si può paragonare. Basterebbe ricordare con che profondo intendimento, contrastando con tanti preconcetti, rievocò il mondo manzoniano, mettendolo per il suo valore d'arte sulla linea del mondo dantesco e ariostesco.

Egli realizzò una critica della quale l'Europa non può vantare una maggiore. La critica psicologica del Sainte-Beuve, la critica naturalistica del Taine, persino gli originali pensamenti di estetica di Hegel cedono dinanzi alla concretezza del pensiero critico desanctisiano, il quale pensiero con tutta la ricchezza delle sue possibilità, non dirò che il De Sanctis abbia svolto sistematicamente; e non dirò neppure che si sia curato di indagarlo in tutte le sue radici estreme.

E non vi meravigliate se non determinò a quale sfera dell'arte appartenga tale o tale opera, perchè di così fatta precisazione non si preoccupò mai oltremodo, essendo per lui una sola ed infinita la sfera dell'arte.

È opinione comune che studiare un pensatore vuol dire farlo rivivere entro l'orbita dei nostri bisogni attuali. È il caso del De Sanctis, la cui critica sorge su basi ideali; e spetta ai posteri di rivelarla nei suoi presupposti e di indagarla nei suoi sviluppi, per destare di continuo nuovi problemi estetici.

Aveva un senso invidiabile di ciò che nella critica è fallace e di ciò che è sostanziale. Ma non fissava una volta per sempre cànoni e princìpi. Padroneggiava se stesso con la tranquillità del cosciente conquistatore.

LEONE DICULESCU.

Digitized by Google

Le imitazioni ariostee nella "Franciade" del Ronsard

Fra gli studî, che da non lungo tempo ricercano i contatti e le relazioni fra la civiltà e le letterature d'Italia e di Francia nel sec. XVI, assai notevole importanza ha un saggio di Joseph Vianey sull'influsso che esercitò sulla *Pléiade* l'Ariosto, « l'un des maîtres favoris » e che « ne subit jamais de declin » [1].

Al Vianey pertanto spetta anche il merito di aver segnalato per primo le derivazioni dal *Furioso* nel poema epico del Ronsard. La *Franciade* dovrebbe al *Furioso* due dei principali episodî: la tempesta e il naufragio di Francus e il duello dello stesso Francus col gigante Phovere.

Le derivazioni sono notevoli. Il Vianey però non vi ha insistito molto attorno; così che un maggior travaglio di raffronti può dar rilievo a contatti ancora inosservati e una più tormentosa disamina modificare talune relazioni. Così il poeta francese si presenta di fronte all'italiano in un atteggiamento un po' diverso. E val la pena di ve-

---

[1] *L'Arioste et la Pléiade* in *Bull. Italien* I [1901], 295 sgg. I due brani da noi citati si trovano il primo a p. 317, il secondo a p. 295. Sulle imitazioni liriche, le quali consistono anche in rifacimenti di brani amorosi del *Furioso*, cfr. pure: J. Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle*, Montpellier, 1909, p. 137 sgg.; P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, Paris, 1923 [2], pp. 616-7; H. Franchet, *Le poète et son oeuvre d'après Ronsard*, Paris, 1923, p. 158; P. Champion, *Ronsard et son temps*, Paris, 1925, pp. 38, 269 *et passim*; N. Addamiano, *Il rinascimento in Francia. Pietro Ronsard (1524-1585)*, Palermo, 1925, pp. 522-3. Sulle ispirazioni che i poeti drammatici di Francia hanno tratto dal *Furioso*, cfr. Toldo, *Quelques notes pour servir à l'histoire du* Furioso *dans la littér. franç.* in *Bull. ital.* IV (1904), p. 49 sgg. e T. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso auf das französische Theater* in *Münchener Beiträge z. rom. u. engl. Philol.* XXXV (1905); e sui riflessi in alcuni epici francesi cfr. Toldo, *Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia* in *Studi romanzi* I, 107-127.

Digitized by Google

dere quale esso sia. E anche qualche altro contatto indicheremo poi noi, per la prima volta, per conto nostro.

La tempesta e il naufragio Bl. II, 91-99[1]; L. 44-51; V. 407-12.

Nettuno, conservando il suo corruccio contro i Troiani a causa dello spergiuro di Laomedonte, si serve della potenza di Giunone, d'Iride e di Eolo, per vendicarsi di Francus, e gli solleva contro una tempesta.

a. Le nubi che la preannunziano si raccolgono intorno a Giunone, come pecore intorno al pastore e son varie, come i pallini che nell'inverno prepara il cacciatore. *b*. Tempesta. *c*. Francus, gemendo, prega Giove, ricordandogli, fra l'altro, i sacrifizi offertigli dal padre suo Ettore. *d*. Ma la tempesta rafforza *e*, e disperde o affonda i vascelli troiani. *f*. La ricchezza troiana galleggia sulle onde. *g*. La nave di Francus resiste da tre giorni, e giunge a Creta tutta rovinata. Francus e venti cavalieri tentano raggiungere la riva, quando un'onda li sbatte contro uno scoglio, del quale, lottando, guadagnano la cima.

Per il Vianey[2] questo episodio deve, sì, qualche cosa a Virgilio (I, 81-123) e ad Apollonio Rodio e anche ai canti XVIII, 141 sgg. e XIX, 43 sgg. del *Furioso*. « Mais dans sa partie principale la tempête qui assaille Francus n'est autre chose que celle qui se déchaîne contre le vaisseau de Roger [XLI, 8 sgg.] ». Il giudizio non mi sembra colga nel segno; secondo noi, l'episodio, nella sua trama generale, è ricalcato in tutto e per tutto sul racconto Virgiliano.

Eolo ha intorno a sè, nel suo antro, i venti 50-63 = *a* (niente di ciò nel *Furioso*)[3]. La tempesta si scatena: 81-91 = *b*; ed Enea, a cui si sciolgon per il timore le membra, tende le palme al cielo e prega: 92-101 = *c* (la situazione è, di nuovo, ignota al *Furioso*). La tempesta rafforza: 102-107 = *d*; ed affonda e disperde le navi di Enea: 108-

---

[1] Della *Franciade* si attende ancora l'ed. critica. Io cito, perchè più comoda ai miei fini, sebbene ne riconosca il carattere composito, dall'ed. del Blanchemain in *Oeuvres complètes de P. de Ronsard*, Paris, MDCCCLVIII, t. 3°: *Les quatre premiers livres de* La Franciade, *Au Roy tres-chrestien Charles | neufiesme de ce nom | Texte de 1572 | Avec les variantes de toutes les éditions* [Bl.] Ma rimando sempre anche all'éd. del Laumonier, in *Oeuvres complètes de P. de Ronsard*, Paris, 1914-1919, t. 3°, che per il nostro poema segue l'ed. del Marty-Laveaux (testo del 1584) [L.] e a quella del Vaganay, in *Oeuvres complètes de Ronsard*. Texte de 1578..., Paris, 1924, t. 6° [V.].

[2] *art.* cit., p. 305.

[3] I vv. 64-80 contengono la preghiera di Giunone ad Eolo e la sua risposta, che qui non potevan trovar luogo.

Digitized by Google

117 = *e*. « Adparent rari nantes in gurgite vasto, Arma virum tabulaeque et Troia gaza per undas »: 118-119 = *f* (niente di simile, ancora una volta, nel *Furioso*). Solo la chiusa dell'episodio Virgiliano: 120-143, ha risoluzione diversa da *g*. Ma non poteva essere altrimenti, chè i due poeti non si propongono lo stesso fine. Del resto, *g* non concorda neppure con la fine dell'episodio di Ruggero (XLI, 47-50), dove ricorrono tutt'altri particolari. Che i due eroi si salvino non può ritenersi perentorio argomento d'imitazione.

Certo la preghiera di Francus è ben differente, anche per il suo lungo sviluppo, da quella di Enea; e così il racconto della dispersione e del-sard dal poema Virgiliano. Quello che per noi, che non riconosciamo l'affondamento delle navi. Ma ciò, come pure altre immagini che il poeta possa avere introdotto di suo[1], non impedisce la derivazione del Ron-nell'episodio del *Furioso* il modello di questo passo della *Franciade*, importa, è il fatto della perfetta aderenza dell'un racconto all'altro, il susseguirsi degli stessi pensieri e nel medesimo ordine sì in Virgilio che nel Ronsard. Tale risultato non dà per niente il confronto con l'episodio del c. XLI, e neppure con quello dei cc. XVIII-XIX e con la tempesta descritta da Apollonio II, 1463 sgg., che sarà certo quella cui allude il Vianey[2]. In tutti e due gli episodi del *Furioso* poi, come s'è messo in rilievo, — e lo stesso è da dire per l'esame da noi fatto della

---

[1] Alludo, ad es., oltre a quelle ricordate in *a*, all'altra:

Au mois de may, les espis eventez,
Qui bas, qui haut, tournez et tourmentez,
Bl. II, 94; L. manca (cfr. VII, 326); V. manca.

a cui si paragonano le navi travolte dalle onde. — La similitudine:

Comme un pin fait, entier en ses racines,
Quand un torrent des montaignes voisines
Le fait verser, fracassant et courbant
Tous le buissons qu'il rencontre au tombant
(Bl. II 95; L. 48; V. 410.

che è adoperata a proposito dell'albero che cade abbattuto sulla nave dalla tempesta, sembra ispirata ad altra di Apollonio Rodio; Vianey; *art.* cit.; p. 305

[2] Egli, in fatti, non mette alcun determinato riscontro. Il nostro rinvio è fatto alla traduzione italiana di Felice Bellotti, *Gli Argonauti di Apollonio Rodio,* Firenze, 1873. Altre volte Apollonio ha accenni di tempesta: I, 741 sgg., 1291 sgg. e 1374 sgg.; II, 228 sgg., IV, 1619 sgg.; ma non son più che rapidi accenni.

Digitized by Google

narrazione di Apollonio — mancano i riscontri di alcune parti notevoli del passo Ronsardiano.

Ma anche dove essi son possibili, si risale sempre o all'una o all'altra delle fonti [1], o a tutte e due contemporaneamente, di cui per tale episodio, più che per quello della tempesta incontrata da Marfisa (cc. XVIII-XIX), si servì l'Ariosto. Vediamo.

1. *Franciade*:

La [mer] renversant du fond jusques au feste.

Bl. II, 92; L. 45; V. 407.

Furioso:

Il mar si leva, e quasi il cielo attinge.

XLI, 13, v. 4.

Aen. I, 103:

.... fluctusque ad sidera tollit.

Met. XI, 499-500:

Fluctibus erigitur, coelumque aequare videtur
Pontus, et inductas adspergine tangere nubes.

2. *Franciade*:

.... une effroyable nuit
Cachant la mer d'une poisseuse robe
Et ciel et jour aux matelots desrobe.

Bl. II, 93; L. 46; V. 408.

Furioso:

Stendon le nubi un tenebroso velo,
Che nè Sole apparir lascia nè stella.

XVIII, 142, vv. 1-2.

Aen. I, 88-9:

Eripiunt subito nubes coelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.

---

[1] P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso* [2], Firenze, 1900, p. 566.

Digitized by Google

3. *Franciade*:

L'air se creva de foudres et d'esclairs
A longue poincte estincelans et clairs,
Drus et menus, et les pluyes tortues
Par cent pertuis se crevèrent de nues.
Maint gros tonnerre ensoufré s'esclatoit.
De tous costez la mort se presentoit
A ces Troyens. Bl. II, 93; L. 46; V. 408.

Furioso:

Da la rabbia del vento che si fende
Ne le ritorte, escono orribil suoni.
Di spessi lampi l'aria si raccende;
Risuona 'l ciel di spaventosi tuoni.
XLI, 12, vv. 1-4.

Aen. I, 90-1:

Intonuere poli et crebris micat ignibus aether
Praesentemque viris intentant omnia mortem[1].

Met. XI, 525-6:

Dat quoque jam saltus intra cava texta carinae
Fluctus.

4. *Franciade*:

[Comme il disoit, les tempestes troublées
Ont contre luy leurs forces redoublées
Plus que devant, et la foudre grondant
Avec la pluye en tortis descendant,
Suivy d'esclairs]. Bl. II, 93-4; L. 46; V. 408.

Furioso:

Crebbe il tempo crudel tutta la notte,
Caliginosa e più scura ch'inferno.
XVIII, 144, vv. 1-2.

---

[1] Questo secondo verso — si noti — non trova affatto riscontro nell'Ariosto, mentre lo ha in pieno in Ronsard.

Digitized by Google

Aen. I, 102-3:

Talia iactanti stridens Aquilone procella
Velum adversa ferit.

5. *Franciade*:

L'un du navire étoupe les crevasses,
L'autre s'oppose aux humides menaces,
Et fait la mer en la mer retourner;
L'un tient la voile et ne la veult donner
Si large au vent, et l'autre, à toute peine,
Cale du mast et cliquet et antenne.
L'un court icy, l'autre court d'autre part
Mais pour neant; le mal surmonte l'art.
Bl. II, 94; L. 47; V. 400

Furioso:

Or da fronte or da tergo il vento spira,
E questo innanzi, e quello addietro caccia:
Un altro da traverso il legno aggira,
E ciascun per naufragio gli minaccia.
Quel che siede al governo, alto sospira,
Pallido e sbigottito ne la faccia;
E grida in vano, e in van con mano accenna
Or di voltare, or di calar l'antenna. XLI, 10.

V'è chi corre al timon, chi i remi prende;
Van per uso agli uffici a che son buoni:
Chi s'affatica a sciorre e chi a legare;
Vota altri l'acqua, e torna il mar nel mare.
XLI, 12, vv. 4-8.

Met. XI, 486-494.

Sponte tamen properant alii subducere remos;
Pars munire latus; pars ventis vela negare;
Egerit hic fluctus, aequorque refundit in aequor;
Hic rapit antemnas; quae dum sine lege geruntur,
Aspera crescit hiems, omnique e parte feroces
Bella gerunt venti, fretaque indignantia miscent.

Digitized by Google

Ipse pavet nec se, qui sit status, ipse fatetur
Scire ratis rector, nec quid iubeatve, velitve:
Tanta mali moles, tantoque potentior arte est![1].

6. *Franciade*:

Tantost pendus ils voisinent les cieux,
Tantost ils sont aux enfers stygieux
Pirouettés au plaisir d'une vague.

Bl. II, 94; L. 47 (ma cfr. VII, 326); V. manca.

Furioso:

Veggon tal volta il mar venir tant'alto,
Che par ch'arrivi insin al ciel superno.
Talor fan sopra l'onde in su tal salto
Ch'a mirar giù, par lor veder lo 'nferno.

XLI, 15, vv.3-6.

Aen. I, 106-7:

Hi summo in fluctu pendent; his unda dehiscens
Terram inter fluctus aperit; furit aestus harenis.

Met. XI, 497-504:

Fluctibus erigitur, coelumque aequare videtur
Pontus et inductas adspergine tangere nubes:
Et modo, cum fulvas ex imo vertit arenas,
Concolor est illis; Stygia modo nigrior unda.
Sternitur interdum, spumisque sonantibus albet.
Ipsa quoque his agitur vicibus Trachinia puppis:
Et nunc sublimis, veluti de vertice montis,
Despicere in valles, imumque Acheronta videtur[2]:

---

[1] Il raffronto fra l'Ariosto e il Ronsard è, in parte, citato anche dal Vianey (*art.* cit., p. 305), che però non ne riconosce la fonte. Forse vi può essere anche un ricordo di *Aen.* I, 104-5.

Franguntur remi, tum prora avertit et undis
Dat latus; insequitur cumulo praeruptus aquae mons.

[2] Il raffronto del Ronsard con l'Ariosto è riportato pure dal Vianey (*art.* cit., p. 305), anche qui senza riconoscerne la fonte.

Digitized by Google

7. Ricorderò, in fine, che il Vianey (*art. cit.*, pp. 305-6) per questo passo della *Franciade*:

Ainsi, de mille et mille flots voûtez
Qui r'assailloient la nef de tous costez,
Un, le plus haut et le plus fort, s'avance,
Et d'un grand heurt sur le tillac s'eslance
Victorieux, puis les autres espais
Qui çà qui là s'entre-suivant de prés,
Rompent les bords, les bancs et la carène,
Et la navire enfondrent sous l'arène.
Bl. II, 96-7; L. 49; V. 411.

indica la fonte nelle due stanze del *Furioso*:

Come nel mar che per tempesta freme,
Assaglion l'acque il temerario legno,
Ch'or da la prora or da le parti estreme
Cercano entrar con rabbia e con isdegno;
Il pallido nocchier sospira e geme,
Ch'aiutar deve, e non ha cor nè ingegno;
Una onda viene al fin, ch'occupa il tutto,
E dove quella entrò, segue ogni flutto:

Così di poi ch'ebbono presi i muri
Questi tre primi, fu sì largo il passo,
Che gli altri ormai seguir ponno sicuri,
Chè mille scale hanno fermate al basso; XL, 29-30.

dove, nel racconto dell'assalto di Biserta, l'Ariosto paragona tre guerrieri che fan breccia nelle mura all'onda, che dà il passaggio all'altra sopra il vascello colpito dalla tempesta: « l'auteur de la *Franciade*, dans le récit de la tempête, conserve la comparaison, mais en renversant l'ordre des termes » (p. 306). Ancora una volta discordo dall'illustre critico francese. Ovidio, nella descrizione della tempesta, che abbiam già più volte citata, scrive:

Dat quoque jam saltus intra cava texta carinae
Fluctus et, ut miles, numero praestantior omni,
Cum saepe adsiluit defensae moenibus urbis,

Digitized by Google

Spe potitur tandem; laudisque accensus amore
Inter mille viros, murum tamen occupat unus,
Sic, ubi pulsarunt noviens latera ardua fiuctus,
Vastius insurgens decimae ruit impetus undae:
Nec prius absistit fessam oppugnare carinam,
Quam velut in captae descendat moenia navis.
XI, 524-532.

Chi potrebbe dubitare che non fosse questa — tante altre volte è stata! — la fonte diretta del Ronsard?

In conclusione, chi si proponga di ritrovare nella *Franciade* le imitazioni ariostee, se quello che noi abbiamo rilevato è giusto, come a noi pare incontrovertibilmente, dovrebbe prescindere da questo episodio. Non che non sia possibile che il Ronsard lo possa avere avuto dinanzi allo spirito, quando componeva il poema — grande era in lui l'ammirazione per il *Furioso* e profonda la conoscenza che ne aveva —; ma nessun tratto del suo episodio ci obbliga ineluttabilmente a ricorrere alla tempesta descritta dal poeta italiano. Tutto si spiega con le fonti, che pure l'Ariosto usufruì; talvolta, anzi, si è proprio costretti a ricorrere a quelle. cfr. p. 365, n. 1.

Il duello fra Francus e Phovere. Bl. II, 121-137; L. 72-81; V. 431-39.

È l'altro episodio, già additato, come abbiam visto, dal Vianey[1]. Secondo però l'illustre critico francese, esso sarebbe « fait de morceaux détachés du *Roland* » e non vi si dovrebbe vedere che « une *contaminatio* de combats différents »[2]. Ma gli è sfuggito proprio quello che era più importante. Cioè che tutta la trama del racconto, nella sua concezione e nel suo svolgimento, era ricalcata tale e quale sul celebre duello di Rodomonte e Ruggiero, che chiude l'*Orlando Furioso* (XLVI, 101-140)[3].

a) Il gigante Phovere, all'apparir del giorno, affacciatosi alla muraglia, invita un cavaliere a duello e disprezza Dicée, che gli presenta come avversario un giovine che dovrebbe compiere in Gallia i suoi de-

---

[1] Cfr. p. 361.

[2] *art.* cit., p. 311.

[3] H. Guy scrive che questo duello è « le passage qui décèle le mieux l'influence des chansons et de romans héroiques ». *Les sources français de Ronsard* in *Revue d'hist. littér. de la France,* IX [1902], p. 236.

Digitized by Google

stini. *b*) Francus si arma per il duello. *c*) I due campioni si azzuffano. Da prima a cavallo e con le lancie[1]; ma esse, all'urto, si frangono e i pezzi giungono a toccare la volta celeste. *d*) Ricorrono allora ai loro *coutelas*[2], che pendono dall'arcione. *e*) Dopo una lunga lotta Francus e Phovere cadono ambedue a terra: 130-2. *f*) e traggon quindi dalla guaina d'avorio il « fer trenchant ». *g*) La lotta si rinnova, ma la vittoria resta finalmente a Francus, che uccide Phovere.

Tale, identicamente tale, è l'ordine dell'idee nel *Furioso*.

Rodomonte, allorchè si presenta, disprezza re Carlo e la sua baronia: 104 = *a*. Ruggiero che accetta la sfida, si arma per il duello: 108-110 = *b*. Rodomonte e Ruggiero s'incontrano da prima a cavallo e si batton con la lancia: 116 = *c*. Poi, essendosi essa spezzata ad ambedue, fan ricorso alla spada: 118 = *d*. E cadono a terra, in piedi: 128 = *e*; la lotta si riprende a colpi di pugnale: 135 e 139 = *f*; finchè, dopo terribili prove, Ruggiero uccide Rodomonte: 140 = *g*.

Per esser convinti di quanto noi asseriamo, non si potrebbe pretender di più. E sarebbe un'esigenza fuori di luogo il desiderare contatti anche in ogni particolare. Dovrebbe trattarsi allora di una traduzione e non di una imitazione. Del resto, la corrispondenza di alcuni particolari non può neppure trovarsi, data la diversa situazione di luogo e la condizione differente dei combattenti.

Nel *Furioso*, col duello di Rodomonte e Ruggiero, siamo in Francia, a Parigi, e in pieno ambiente cavalleresco; nella *Franciade*, per contro, in Creta, e ai tempi eroici. Rodomonte è un guerriero saracino e feroce,

---

[1] Per quanto non le nomini espressamente, è chiaro, anche da quanto diciamo appresso nel testo, che si tratta proprio di lancie. Ecco le precise parole del Ronsard:

Du coup donné le rivage trembla;
La mer fremit, le fleuve se troubla;
En mille esclats les pointes acerées
Furent toucher les voûtes etherées.
[Dedans les mains leur restoit le tronçon
Qu'eux bien fermez et roides en l'arçon,
De recourir encore s'avisèrent,
Et leurs pavois par le milieu brisèrent].
A jour ouvert le pavois se cassa,
Ainsi que glas le tronçon se froissa.

Bl. II, 128; L. 75-6; V. 434.

[2] L'arma, poco appresso, è chiamata « la grand'coutelace ».

Digitized by Google

se si vuole, ma non un gigante; un gigante vero e proprio è invece Phovere. Ruggiero è un cavaliere saracino fattosi cristiano; Francus un giovine frigio. I precedenti dei due campioni del Ronsard son del tutto diversi da quelli dell'Ariosto: per conseguenza, i loro richiami alla vita trascorsa, i loro insulti, le loro minacce.... devono necessariamente essere ispirati e intonati in modo diverso. Ruggiero, ad es., è armato (108-110) con cortesia tutta cavalleresca, facendo a gara i cavalieri e le dame nell'aiutarlo a mettersi in pronto; non così può essere armato Francus. È anche notevole che Rodomonte, non essendo vulnerabile so- Francus. Rodomonte non essendo vulnerabile solamente nel tallone come Phovere (Bl. II, 128; L. 75; V. 434), Ruggiero non ha alcun bisogno degli avvertimenti che Dicée dà a Francus prima della pugna.

Naturalmente ci sono degli incontri anche nei singoli passi: talvolta, anzi, è più proprio parlare di traduzione. Alcuni — non tutti ugualmente convincenti — li ha già rilevati il Vianey; altri saran qui messi in evidenza per la prima volta. Non son pochi. Ad ogni modo, essi provan sempre più l'aderenza del Ronsard al *Furioso,* in genere, e alla narrazione del duello fra Rodomonte e Ruggiero, in particolare.

1. *Franciade*:

En mille esclats les pointes acerées
Furent toucher les voûtes etherées.

Bl. 128; L. 75; V. 434.

Furioso:

Le lancie all'incontrar parver di gielo;
I tronchi, augelli a salir verso il cielo.

XLVI, 115, vv. 7-8.

E rotta in scheggie e in tronchi, aver le penne
Parve per l'aria (tanto volò in alto).

XLVI, 117, vv. 3-4.

2. *Franciade*:

Et d'un tel heurt leurs echines courbèrent
Que les destriers sur la croupe tombèrent,
Tant d'un grand coup ils s'allèrent choquant.
Puis jusqu'au sang leurs chevaux repiquant,
Haussant la bride, en fin les relevèrent,
Et de la main leurs coutelas trouvèrent,

Digitized by Google

Bien aiguisez, qui de l'arçon pendoient,
Et de leur trenche un acier pourfendoient.
Bl. II, 128-9; L. 76; V. 434

Furioso:

Posero in terra ambi i destrier le groppe.
XLVI, 117, v. 8.

Con briglia e sproni i cavallieri instando
Risalir fero subito i destrieri;
E donde gittâr l'aste, preso il brando,
Si tornaro a ferir crudeli e fieri.
XLVI, 118, vv. 1-4[1].

3. *Franciade*:

Dessous le fer siflant comme tempeste
Ores leur joue, ores sonnoit leur teste,
Ores la temple. Un coup qui l'autre suit,
Greslé, menu, faisoit un pareil bruit
[Que les beliers qui sur les fleuves cognent
Des paux aigus, quand les ouvriers besognent
Pour faire un pont ou pour le raccoûtrer.
Coup dessus coup le belier fait entrer
Le bois piqué. Dessous le choc qui tonne
Le creux rivage et le fleuve en resonne.
Eux, tournoyans et se suivans de près,
Versant des coups plus que la neige espais,
Qui ne tomboient, soit de pointe ou de taille,
Sans donner ample ouverture à la maille.
La denouant, rompant et decrochant.
Acier ne fer à leur glaive tranchant
Ne peut durer, ni boucle ni couraye,
Tant de leur main est horrible la playe.
Bl. II, 29; L. 76; V. 434-5.

Furioso:

Con le pungenti spade incominciaro
A tentar dove il ferro era più raro. XLVI, 118, vv. 7-8.

---

[1] Il Vianey, *art.* cit., p. 302, a riscontro di questi n.i 1 e 2 cita solo *Furioso*, XLI, 68-70.

Digitized by Google

Ruggier di qua di là sì ben lavora,
Ch'al Pagan l'arme in più d'un loco fora.
XLVI, 120, vv. 7-8.

Con quella estrema forza che percuote
La macchina ch'in Po sta su due navi,
E levata con uomini e con ruote,
Cader si lascia su le aguzze travi;
Fere il Pagan Ruggier, quanto più puote,
Con ambe man sopra ogni peso gravi:
XLVI, 122, vv. 1-6.

riscontro questo ultimo sopratutto notevole per l'identità della similitudine.

4. Il duello, ancora a cavallo, è nel Ronsard prolungato molto più che nel *Furioso,* e molto spetta in proprio al poeta francese. Tuttavia i versi

D'ouvertes mains fit signe par trois fois
D'aller à terre...
Bl. II, 131; L. manca (cfr. VII, 333); V. manca.

han strette relazioni con quelli del *Furioso*

Ruggiero andò due volte a capo chino,
E per cadere e braccia e gambe aperse.
XLVI, 123, vv. 1-2[1].

5. Secondo il Vianey, Francus quando riceve un colpo di Phovere, che gli avrebbe traversato la spalla senza la buona tempra dell'arma-

---

[1] Il Vianey, *art.* cit. p. 303, a riscontro dei versi:

L'un ressembloit à ce flot dizenier
Boufi de vents, horreur du marinier,
Qui d'un grand branle en menaçant se vire,
Impetueux, sur le bord du navire.
L'autre sembloit au bon pilote expert,
Qui plus d'esprit que de force se sert;
Ores la proue, ores la poupe il tourne.
Et, vigilant, en un lieu ne séjourne
Ains, adjoustant la vigilance à l'art
D'un oeil prudent evite le hazard.
Bl. II, 130; L. 76-7; V. 435.

Digitized by Google

tura, e in confronto del quale era leggero il colpo d'una incudine, ricorda il re Seleucia colpito da Grifone [1].

Franciade:

Et, le pressant, l'espaule luy toucha,
L'estratignant de legère blessure,
Et n'eust esté la trempe de l'armure,
Qui de l'acier la force rebouchoit,
Bien loin du col l'espaule luy trenchoit.
. . . . . et l'estonna de sorte
Que le tomber d'une enclume bien forte
Seroit leger au prix de ce coup-là.

Bl. II, 130; L. 77 e VII, 333; V. 435, solo gli ultimi tre versi.

Furioso:

Fu il pagan prima da Grifon percosso
D'un colpo che spezzato avria gl'incudi....
E se non era doppio e fin l'arnese,
Feria la coscia ove cadendo scese.

XVII, 101, vv. 3-4 e 7-8.

6. Così il giovine eroe frigio che, sotto tal colpo possente, vacilla ed è trasportato dal galoppo furioso del cavallo, richiama alla memoria, sempre secondo il Vianey [2], non più Seleucio ma Orlando, stordito dal colpo assestatogli da Gradasso:

Franciade:

[Francus, troublé de pamoison extresme,
Perdit la force en se perdant soy-mesme,

---

mette:

Sobrin, che di tanto uom vede l'assalto,
Stretto ne l'arme s'apparecchia tutto:
Come nocchiero a cui vegna a gran salto
Muggendo incontra il minaccioso flutto,
Drizza la prora, e quando il mar tant'alto
Vede salire, esser vorria all'asciutto;

XLI, 74, vv. 1-6;

ma il contatto non persuaderà tutti.

[1] *art.* cit., p. 303.

[2] *art.* cit., pp. 303-4.

Digitized by Google

Perdit raison, contenance et couleur,
Grinçant les dents de rage et de douleur.
Dedans le tais luy tourne la cervelle;
Devant ses yeux erre mainte chandelle,
Maint tintouin aux oreilles luy bruit,
Son chef balance, affublé d'une nuit,
Et cependant son cheval le promeine,
Comme il luy plait, au travers de la plaine].

Bl. II, 131; L. 77 e VII, 333; V. 435-6, in parte.

Furioso:

De la percossa Orlando stupefatto,
Vide, mirando in terra, alcuna stella.
Lasciò la briglia, e 'l brando avria lasciato;
Ma di catena al braccio era legato.

Del suon del colpo fu tanto smarrito
Il corridor ch'Orlando avea sul dorso,
Che discorrendo il polveroso lito,
Mostrando già quanto era buono al corso.

XLI, 96-7; vv. 5-8 e 1-4.

7. A un dato momento, Francus può ritenersi come morto e le due donzelle Clymene e Hyante, che assistono allo spettacolo, tremano e sospirano:

Franciade:

.... tout ainsi qu'on voit deux colombelles
Fremir de peur sous les griffes cruelles
De l'espervier aux ongles bien trenchans,
Qui loin du nid s'en-voloient par les champs,
Trouver de l'orge et des graines pour paistre
Leurs doux enfans qui ne font que de naistre.

Bl. II, 131; L. 77-8; V. 436.

Così, quando Ruggiero scende in lotta con Rodomonte,

Donne e donzelle con pallida faccia
Timide a guisa di columbe stanno,
Che da' granosi parchi ai nidi caccia
Rabbia de' venti che fremendo vanno

Digitized by Google

Con tuoni e lampi, e 'l nero äer minaccia
Grandine e pioggia, e a' campi strage e danno:
Timide stanno per Ruggier; chè male
A quel fiero Pagan lor parea uguale. XLVI, 111.

Il paragone non corrisponde in tutto e per tutto. Ma se si tien conto come il Ronsard si sia largamente giovato di questo episodio del *Furioso,* non si può escludere che egli ne abbia attinto qui l'ispirazione. Penso che la similitudine, cambiando posto, sebbene la distanza sia breve, abbia anche cambiato un po' di fisonomia.

8. Il modo come Francus e Phovere cadono a terra:

Francus le prend, le presse, le tormente,
Et tellement le courage, luy vient
Que d'une main et de l'autre le tient,
Pousse et repousse, et d'un tel noeud le serre
Que des arçons tous deux tombent à terre
Comme grands pins. Le harnois fait un bruit
Dessus leur dos. La colère les suit!
Bl. II, 132; L. 78; V. 436-7.

è nei particolari lievemente diverso dal *Furioso,* dove prima Rodomonte abbatte Ruggiero (124), il quale a sua volta riesce a far cadere il Saracino (127). Ad ogni modo, di Francus e Phovere, caduti insieme dice il Ronsard:

Mais, aussitost que la terre pressèrent,
Plus que jamais au combat s'elancèrent;
Bl. II, 132; L. 78; V. 437.

e di Ruggiero, appena è tratto a terra, l'Ariosto:

Non fu in terra sì tosto, che risorse,
Via più che d'ira, di vergogna pieno. XLVI, 125, vv. 1-2.

9. Anche nel duello che si svolge a piedi, il Ronsard è più ricco di particolari. Tuttavia si possono sorprendere consonanze.

Franciade:

L'un de son corps se fie en la gran masse,
Ferme en son poids; et l'autre, plus gaillard,
Dispost, se fie au secours de son art.
Bl. II, 133; L. manca (cfr. VII, 335); V. manca.

Digitized by Google

Furioso:

Ruggier cerca il Pagan tenere a bada
Lungi da sè, nè di accostarsi ha caro:
Per lui non fa lasciar venirsi addosso
Un corpo così grande e così grosso. XLVI, 128, vv. 5-8.

10. Quando i due campioni Ronsardiani si mettono a combattere « pied contre pied », il loro duello diviene per un momento simile a quello di Rinaldo e Sacripante. Il riscontro, evidentissimo, è dovuto al Vianey [1].

Franciade:

Tantost petits, tantost ils se font grands,
Tantost courbez, tantost a demy flancs,
Dessus la jambe ores gauche, ores dextre,
Contre-avisoient où le coup pouvoit estre
Mieux assené. Bl. II, 133; L. 79; V. 437.

Furioso:

Or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi,
Ora coprirsi, ora mostrarsi un poco;
Ora crescere innanzi, ora ritrarsi
Ribatter colpi, e spesso lor dar loco. II, 9, vv. 3-6.

11. Il sangue vermiglio di Francus ferito è paragonato alla seta rossa, di cui si serve la giovine donna per ricamare, come, secondo il Vianey [2], quello di Zerbino colpito a morte da Mandricardo.

Franciade:

Le sang coula de cest enfant de Troye,
Vermeil ainsy qu'est une rouge soye
Que la pucelle arrange avecques l'or
Dessus la gaze, ornement d'un trésor.
Bl. II, 134; L. mança (cfr. VII, 335); V. manca.

---

[1] *art.* cit., p. 304.
[2] *art.* cit. p. 304.

Digitized by Google

Furioso:

Le lucid'arme il caldo sangue irriga
Per sino al piè, di rubiconda riga.

Così talora un bel purpureo nastro
Ho veduto partir tela d'argento
Da quella bianca man più ch'alabastro,
Da cui partire il cor spesso mi sento.

XXIV, 65-6, vv. 7-8 e 1-4.

12. Così cade il gigante Phovere per opera di Francus:

Francus, voyant que c'estoit temps perdu
D'avoir sur luy tant de coups despendu,
Ainsi qu'une aigle en roideur qui se laisse
Caler à bas, ouvrant la nue espaisse,
Dessus un cygne arresté sur le bord;
Ainsi, doublant effort dessus effort,
Sur le grand corps s'eslança de rudesse,
Adjoustant l'art avecques la prouesse;
Sous luy se rue et de près l'approcha;
La gauche main à son col accrocha,
Et de la dextre en-coutre-bas le tire.
Il le tourmente, il le tourne, il le vire,
Le choque, heurte, et d'un bras bien tendu
Le tient en l'air longuement suspendu;
Puis du genou les jambes luy traverse,
Et le fait cheoir tout plat à la renverse.

Bl. II, 134-5; L. 79-80; V. 437-8.

Nel *Furioso* questa situazione si svolge in un giuoco di colpi fra Ruggiero e Rodomonte. Così:

Rodomonte, pien d'ira e di dispetto,
Ruggier nel collo e ne le spalle prende:
Or lo tira, or lo spinge, or sopra il petto
Sollevato da terra lo sospende;
Quinci e quindi lo ruota, e lo tien stretto,
E per farlo cader molto contende.

Digitized by Google

Ruggier sta in sè raccolto e mette in opra
Senno e valor, per rimaner di sopra.

Tanto le prese andò mutando il franco
E buon Ruggier, che Rodomonte cinse:
Calcògli il petto sul sinistro fianco,
E con tutta sua forza ivi lo strinse.
La gamba destra a un tempo inanzi al manco
Ginocchio e all'altro attraversògli e spinse,
E da la terra in alto sollevollo,
E con la testa in giù steso tornollo. XLVI, 133-4.

13. Caduto Phovere,

De bras nerveux et d'ongles bien crochus
Cent fois essaye à se remettre sus,
Se debatant, mais en vain il s'efforce,
Car du Troyen la vigoureuse force
Tient le genou comme victorieux
Sur l'estomac, le poignard sur les yeux.
Bl. II, 136; L. 80; V. 438.

Furioso:

Ruggier, c'ha la Fortuna per la fronte,
Perchè levarsi il Saracin non possa,
L'una man col pugnal gli ha sopra gli occhi,
L'altra a la gola, al ventre gli ha i ginocchi.
XLVI, 135, vv. 5-8.

14. Phovere deve morire per il taglio della vena. Bene! Francus però, prima di ricordarsi che doveva dargli una tal morte,

Trois, quatre fois, de toute sa puissance
L'avoit frappé. Bl. II, 136; L. 80; V. 438.

così Ruggiero:

E due o tre volte ne l'orribil fronte,
Alzando, più che alzar si possa, il braccio
Il ferro del pugnale a Rodomonte
Tutto nascose, e si levò d'impaccio. XLVI, 140, vv. 1-4.

15. E, forse, in questi versi che quasi chiudono l'episodio nella

Digitized by Google

Franciade:

Ainsi le sang bouillonant s'en-alla,
Et par le sang son ame s'escoula,
Palle d'horreur et de despit suivie
De perdre ainsi la jeunesse et la vie;
Bl. II, 136-7; L. 80-1; V. 438.

riecheggian pure gli ultimi del *Furioso*:

A le squallide ripe d'Acheronte
Sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,
Bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
Che fu sì altera al mondo e sì orgogliosa.
XLVI, 140, vv. 5-8[1].

Il Vianey afferma[2] che questo duello è imitato in parte anche da quello di Polluce e Amico negli *Argonauti* (II, 1 sgg.) di Apollonio Rodio, di cui il Ronsard si è servito pure per il suo inno, intitolato appunto *Pollux et Amycus*. Francamente non mi pare. Quali sono i contatti? Non certo la trama nel suo insieme, chè il duello in Apollonio si svolge dal principio alla fine con la medesima arma, che è il cesto. Manca quindi l'occasione a tutti quegli accordi, che avrebbero potuto aver luogo, se si fosse trattato d'una lotta svoltasi successivamente con armi diverse, come è nel Ronsard e nell'Ariosto. Accordi, allora, di singoli particolari? Sì, qualcuno; ma, per ogni buon conto, tutti, nessuno escluso, si ritrovan poi nell'Ariosto. Così la sfida burbanzosa di Amico e l'accettazione di Polluce: 15 sgg. = *a*: 104; così il terribile colpo di Amico a Polluce, che però lo schiva in parte: 120 sgg. e che produce, per conseguenza, un effetto differente da quello di Rodomonte a Ruggiero, « che andò due volte a capo chino »: cfr. n.i 3 e 4; così il frammetter dei ginocchi di Polluce fra i ginocchi di Amico sul conchiudersi della lotta: 127 sgg: cfr. n. 13.

Io penserei, se mai, che il duello di Apollonio possa essere stato presente allo spirito e alla memoria dell'Ariosto; ma il Rajna non fa alcuna menzione in proposito[3].

---

[1] Essi risentono, com'è noto (Rajna, *Le fonti* cit., p. 605), l'influsso dell'*Aen.* XII, 951-2.

[2] *art.* cit., p. 302.

[3] *Le Fonti* cit.: cfr. l'*Indice di fonti e riscontri*, p. 634, dove ad Apollonio si rimanda per altri contatti.

Digitized by Google

Il Faguet[1] rimanderebbe insieme al duello fra Turno ed Enea nell'ultimo libro dell'*Eneide* (XII, 614-952). Ma io mi domando che cosa si può trovar di comune nelle due narrazioni, se si prescinda dal fatto che tanto nell'una quanto nell'altra si tratta di un duello? Turno ed Enea combattono dal carro, e solo con la spada e il telo; e il racconto del duello vero e proprio, se si toglie via tutto quanto il maraviglioso mitologico, è breve e rapido. Nulla di tutto quanto è in Virgilio si ritrova nel Ronsard.

Fin qui il Vianey. Ma la *Franciade* nasconde anche altre imitazioni, che sarà nostro compito di mettere in luce.

Il gigante Phovere. Bl. II, 119-121; L. 70-2; V. 439-31.

Il duello fra Francus e Phovere avviene perchè nell'isola di Creta abita un fiero tiranno della razza di Nettuno,

> Horrible et grand, mais homme en cruauté
> Tant soit cruel ne l'a point surmonté.
>
> Bl. II, 120; L. 70; V. 429.

che uccide sull'altare del padre tutti quelli che prende in guerra o che il mare getta sulla spiaggia, e contamina il tempio col sangue. Sopra i portali, in segno di festa, appende le teste degli uccisi. Il ferro non lo ferisce: rimbalza come un martello sull'incudine. È vulnerabile solamente nel tallone. Mille già ne aveva mandati a morte

---

Il ritratto di Francus:

> Ce jouvencel, à qui le blond coton,
> Première fleur, sort encor du menton
> Fort et hardi; Bl. I, 120; L. 71; V. 430.

ha qualche somiglianza con quello di Polluce:

> Tal di Giove quel figlio, a cui la gota
> Fioria bensì del primo pelo, e l'occhio
> Di giovanil serenità brillava;
> Ma forze e cuor, qual d'una fiera, avea. (II, 57-60).

Ma nessuno, penso, vorrà ritenere che il Ronsard debba avere attinto forzatamente ad Apollonio. Che altro dovrebbero dire due poeti, che si propongono di presentare in tocchi rapidissimi un giovanetto valoroso?

[1] *Seizième siècle. Études littéraires*, Paris, 1902, p. 239.

Digitized by Google

quel tiranno, quando Dicée gli fece sapere che solo le bestie si uccidono e si mangiano fra loro, ma l'uomo non deve sopprimere il fratello. A tale notizia, il gigante s'infiamma d'ira, bolle, schiumeggia e brontola e lancia una sfida a Dicée, che fa subito armare per il duello il figlio Orée, giovine e forte. Ma Phovere — tale è il nome del gigante — lo vince e lo conduce prigioniero insieme col seguito che Dicée gli aveva dato.

Depuis ce temps, par un meurtre cruel,
De jour en jour a tué sur l'autel
L'un des captifs pour offrande funeste.
Ils sont tous morts! hà! je meurs! et ne reste
Sinon mon fils, qui sentira demain
La pesenteur de sa cruelle main.

Bl. II, 121; L. 71; V. 430.

Ora, anche nell'isola di Ebuda, secondo l'Ariosto, c'è un'Orca brutta e mostruosa, che si nutre ogni giorno di donne e di donzelle (VIII, 44-5; IX, 13-3). Gli isolani che, per evitar l'olocausto delle loro donne, ne van cercando continuamente per il mare, han ritrovata Angelica, l'hanno incatenata e glie l'hanno portata.

Ma pote sì, per esser tanto bella,
La fiera gente muovere a pietade,
Che molti dì le differiron quella
Morte, e serbarla a gran necessitade;
E fin ch'ebber di fuore altra donzella,
Perdonaro all'angelica beltade.
Al mostro fu condotta finalmente,
Piangendo dietro a lei tutta la gente.

VIII, 65.

Un tale differimento avviene anche, come s'è veduto, per Orée.

L'Orca è da prima combattuta da Ruggiero (X, 93 sgg.), e di poi vinta da Orlando, che le attacca l'ancora del battello nel palato e nella lingua, e la tira a terra (XI, 36-42). A noi qui cade a proposito ricordare che

Ruggiero in fronte la feria tra gli occhi;
Ma par che un ferro o un duro sasso tocchi.

X, 94, vv. 7-8;

Digitized by Google

e mettere i due versi in confronto con quanto il Ronsard dice di Phovere:

> Le fer ne peut endommager sa peau;
> Il rebondit comme fait un marteau
> Dessus l'enclume. Bl. II, 120; L. 70; V. 429.

Io so bene che quest'Orca ha degli antecedenti. Il Rajna[1] ci fa sapere che è un mostro marino « che fece già la sua comparsa nella mitologia antica, e propriamente nelle storie di Andromeda e di Esione ». Di Andromeda parlano Ovidio, *Met.* IV, 661 sgg. e Manilio, *Astronomicon,* V, 536 sgg.; d'Esione, Valerio Flacco, *Argonauticon* II, 451 sgg. Ma chi voglia confrontare, come noi abbiam fatto, il testo del Ronsard con questi testi latini, i quali tutti — non va dimenticato — parlano di un duello con un'orca e non con un gigante, non troverà il più piccolo contatto di particolari, mentre invece sono evidenti ed innegabili col poema dell'Ariosto, il quale si era pure servito di motivi Boiardeschi[2].

Niente di quello che da essi non sia passato nell'Ariosto è dato ritrovare in Ronsard. Riprova più evidente di dipendenza del poeta francese dall'italiano non si potrebbe dunque desiderare.

Aggiungo qui, pur non dimenticando il classico esempio di Achille, che, come Phovere,

> Era ugualmente il principe d'Anglante
> Tutto fatato, fuor che in una parte:
> Ferito esser potea sotto le piante. XII, 49, vv. 1-3.

La grotta del sonno. Bl. II, 99-100; L. 51-52; V. 413.

Indubbiamente la fonte principale è Ovidio, *Met.* XI, 694-717[3]: da lui è preso quasi tutto quello che il Ronsard ne dice. Lo dimostrano i raffronti.

---

[1] *Le Fonti,* cit., p. 198.

[2] Rajna, *Le Fonti,* cit. p. 198 sgg.

[3] Cfr. Levrault, *L'Epopée* (évolution du genre), Paris, s. d., p. 40, n. 6. Il Faguet, op. cit., p. 240, lo ricorda solo senza precisi richiami.

Digitized by Google

1. *Met.* 607-9:

Ante fores antri fecunda papavera florent
Innumeraeque herbae, quarum de lacte soporem
Nox legit, et spargit per opacas humida terras.

Franciade:

Devant son huis maint pavot fleurissoit,
Mainte herbe à laict que la Nuict choisissoit
Pour en verser le jus dessus la terre,
Quand de ses bras tout le monde elle enserre.
Bl. II, 99; L. 52; V. 413.

2. *Met.* XI, 603-5:

.... saxo tamen exit ab imo
Rivus aquae Lethes; per quem cum murmure labens
Invitat somnos crepitantibus unda lapillis.

Franciade:

Du haut d'un roc un ruisseau s'escouloit,
Oblivieux, qui, rompu, se rouloit
Par les cailloux, invitant d'un murmure
A sommeiller en la caverne obscure.
Bl. II, 99-100; L. 52; V. 413.

3. *Met.* XI, 599-601:

Non vigil ales ibi cristati cantibus oris
Evocat Auroram, nec voce silentia rumpunt
Sollicitive canes, canibusque sagacior anser.

Franciade:

Le coq, qui aime à saluer le jour,
L'oye et le chien n'y avoient leur sejour.
Bl. II, 100; L. manca (cfr. VII, 327); V. manca.

Tali spunti, che il Ronsard ha riprodotto presso che letteralmente, non li ha per niente l'Ariosto, XIV, 82-4.

Se non che, il Ronsard chiude la sua descrizione coi due versi:

Sans plus, la Nuit, l'Horreur et le Silence
En tel logis faisoient leur demeurance.
Bl. II, 100; L. manca (cfr. VII, 327); V. manca.

Digitized by Google

Queste astrazioni non si trovano in Ovidio; si trovano invece nella descrizione che della grotta del Sonno fa l'Ariosto, XIV, 82-4. Non sono, è vero, le stesse. L'Ariosto parla, in fatti, dell'Ozio, della Pigrizia, dell'Oblio e del Silenzio; ma io, ripensando alla conoscenza che il Ronsard possiede del *Furioso,* sarei portato a credere che proprio di qui gli fosse venuta l'idea d'introdurle. La sostituzione delle astrazioni per parte del poeta francese potrebbe e dovrebbe attribuirsi, più che a criteri artistici, penso, a virtuosità di compositore.

Altri, forse, potrebbe pensare che derivassero invece da Stazio, *Theb.* X, 84-111, che pure ha dato una descrizione della sede del Sonno, che è, insieme con Ovidio, la fonte dell'Ariosto[1].

Limen opaca *Quies* et pigra *Oblivia* servant
Et numquam vigili torpens Ignavia vultu
Otia vestibulo, pressique *Silentia* pinnis
Muta sedent, abiguntque truces a culmine ventos.
vv. 89-92.
Adsint innumero circum vaga Somnia vultu,
Vera simul falsis etc. vv. 112-3.

Io però osserverei che di tutta la assai lunga descrizione di Stazio niente altro è passato in Ronsard. Il che sarebbe, per lo meno, assai strano, s'egli lo avesse tenuto presente, considerato l'uso che fa, all'opposto, di Ovidio.

L'antro della Gelosia. Bl. III, 184; L. 116; V. 469-70.

Mi sembrerebbe anche di dover affermare che la grotta del Sonno ha ispirato al Ronsard quest'altra della Gelosia.

C'estoit un antre à l'entour tapissé
D'un gros halier d'espines herissé
[Le clair ruisseau ny la vive fontaine
N'y gazouilloient luitans contre l'arène;
Mais d'un marest une vapeur sortoit
Qui parmy l'air, puante, se portoit.]
Jamais clarté n'y flamboit allumée,
Et toutefois ce n'estoit que fumée.
. . . . . .
Devant sa porte estoit Melancolie,
Froide déesse, et la chaude Folie,

[1] Rajna, *Le Fonti,* cit., pp. 243-5.

Digitized by Google

Le Desespoir, la Rage et le Trepas;
Elle prenoit à terre ses repas
De noirs serpents tout herissez d'escailles
Nourissement de ses noires entrailles.

Bl. III, 184; L. 116: molto ridotto (cfr. VII, 344); V. 469: molto ridotto.

Il tipo di descrizione è perfettamente identico; per quanto varino, e dovevan variare, gli elementi costruttivi son ricercati, raggruppati e presentati secondo il modello ariosteo. Quanto poi alla personificazione della Gelosia, il Ronsard si è scostato del tutto dall'Ariosto. Questi si limita a rappresentarla « afflitta e sconsolata » XVIII, 28, v. 5 e « Fredda com'aspe » XVIIII, 33, v. 6; l'altro, all'opposto,

[De fiel estoit sa poitrine empoulée
Son col plombé, sa dent toute rouillée,
De froid venin sa langue noircissoit,
Comme saffran son teint se jaunissoit;
Boufie, enflée, inconstante et farouche,
A qui le ris ne pendoit à la bouche.
Jamais ses yeux ne prenoient le sommeil
Soit au coucher ou lever du soleil,
Veillant sans fin, toujours pensive et blesme.
Et se rongeoit de sa lime elle mesme,
Se tourmentant de travail et d'ennuy
Quand le bonheur favorisoit autruy.

Bl. III, 184; L. quasi non conserva più nulla (cfr. VII, 344); V. quasi come in L.

La rassegna dei futuri re di Francia. Bl. IV, 210 sgg; L. 137 sgg.; V. 487 sgg.

Ritiratisi in un tempio, Francus chiede ad Hyante, che ne ha la potenza:

Voir ces grans rois qui naistront de ma race.

Bl. IV, 204; L. 132; V. 483.

Ed Hyante accondiscende. Prima però che Francus possa esaudire il suo desiderio, deve sottoporsi ad una particolare iniziazione, impostagli da Hyante. Dopo la quale, la donna prende a narrare dalla prima generazione dei monarchi di Francia fino a Pipino, da cui comincia la seconda. I dati storici dei vari re, di alcuni dei quali, fantastici e

Digitized by Google

leggendari, sarebbe certo interessante fissare l'origine, sono esposti con notevole ampiezza. Il Ronsard svolge in questa parte scrupolosamente il principio che aveva fermato nella *Préface* del poema: che, cioè, il poeta e lo storico non fanno lo stesso mestiere; ma l'uno e l'altro non devono mentire contro la verità (p. 21).

Di regola, Hyante parla dei vari re, rispondendo alla domanda di Francus che glie ne chiede, accennando a questa o a quell'ombra.

Si è detto che la fonte di questo episodio era Virgilio, *Aen.* VI, 156 sgg.[1]. L'affermazione non si potrebbe in nessun modo mettere in dubbio. Il motivo principale nei due poeti è lo stesso; e per quanto riguarda le situazioni particolari, sebbene siano spostate alquanto e diversamente combinate, qui c'è « le vallon » Bl. IV, 213; L. 139; V. 489; come in Virgilio una « valle reducta » 703; qui l'evocazione e il sacrificio Bl. IV, 214 sgg.; L. 140; V. 490; come là 236 sgg.; qui l'esposizione della dottrina circa la trasmigrazione delle anime Bl. IV, 220 sgg.; L. 146 sgg.; V. 495 sgg.; come là 724 sgg.

Se non che, pure nell'Ariosto[2], Bradamante si sente predire da Melissa le sorti della sua schiatta, gli Estensi, prima per quanto riguarda gli uomini (III, 21 sgg.), poi le donne (XIII, 57 sgg.). Sì che è doveroso chiederci se anche per questo episodio il *Furioso* possa entrarvi per qualche cosa. E la risposta, anche qui, è per conto nostro affermativa.

Avanti di por mano al sacrifizio, Hyante avverte Francus:

Or il te faut pour chose necessaire
Sçavoir devant cela que tu dois faire
Afin, Troyen, que les esprits d'embas,
Fantaumes vains, ne t'espouvantent pas,
Et que ton ame en rien ne soit atteinte,
En les voyant, de frayeur et de crainte.
Sortons d'icy, à fin de te monstrer
Où les esprits te viendront rencontrer.

Bl. IV, 210; L. 136; V. 486-7.

---

[1] Faguet, op. cit., p. 239; Levrault, op. cit., p. 40; Vianey, *art.* cit., p. 301.

[2] L'Ariosto si ispira naturalmente a Virgilio; ma confluiscono in lui anche altre acque: cfr. Rajna, *Le Fonti* cit. pp. 133 sgg. e 236 sgg.

Digitized by Google

Niente di ciò in Virgilio; nel *Furioso* invece, sebbene non vi sia alcun accenno al sacrifizio, Melissa, prima di evocar gli spiriti estensi. chiama in chiesa Bradamante e tira un cerchio

Che la potea capir tutta distesa,
Ed avea un palmo ancora di superchio.
E perchè da li spirti non sia offesa,
Le fa d'un gran pentacolo coperchio;
E le dice che taccia e stia a mirarla.
III, 21, vv. 3-7.

Il motivo è lo stesso: varia solo il modo di rappresentarlo.

Ancora. Hyante ammonisce che parlerà della più gran parte dei discendenti di Francus e dirà solo di alcuni loro gesti:

Adonc, ayant l'ame toute grossie
De la fureur qui vient de prophetie,
Je te mont'ray la plus grand part de ceux
Qui sortiront enfans de tes neveux.
Je te diray quelque part de leurs gestes,
Et non pas tout: les puissances celestes
Ne veulent point qu'une mortelle vois
Les faits futurs chante tout à la fois.
Bl. IV, 211; L. 138; V. 488.

In Virgilio manca in proposito ogni restrizione; ma nel *Furioso* Melissa, quando rievoca prima gli spiriti degli eroi estensi, afferma esplicitamente:

Se i nomi e i gesti di ciascun vo' dirti
(Dicea l'incantatrice a Bradamante)
Di questi, ch'or per gl'incantati spirti,
Prima che nati sien, ci sono avante,
Non so veder quando abbia da espedirti;
Chè non basta una notte a cose tante:
Sì ch'io te ne verrò sciegliendo alcuno,
Secondo il tempo, e che sarà opportuno;
III, 23;

e poi, quando è la volta delle donne, torna a dichiarare:

E s'io avrò da narrarti di ciascuna
Che ne la stirpe tua sia d'onor degna,

Digitized by Google

Troppo sarà; ch'io non ne veggio alcuna
Che passar con silenzio mi convegna.
Ma ti farò tra mille scelta d'una
O di due coppie, acciò ch'a fin ne vegna.
Ne la spelonca perchè nol dicesti?
Chè l'imagini ancor vedute avresti.

XIII, 58[1].

Mi sembra adunque che anche per questo episodio si debba senz'altro ritenere che la ispirazione principale — sì fatto è il culto che ne ha — procede da Virgilio, ma che non gli è affatto rimasta estranea neppure la corrispondente imitazione ariostea, da cui ha tolto alcuni spunti.

Imitazione di singoli passi.

È anche possibile rilevare contatti, anzichè fra interi episodi, fra singoli passi. A me han dato nell'occhio i due seguenti.

1. *Franciade*:

Ainsi qu'on voit une fiere lionne
Que la fureur et la faim espoinçonne
Trancher, mâcher le debile troupeau;
Entre les dents sanglante en est la peau,
Qui pend encor en sa machoire teinte.
Le pasteur fuit, qui se pasme de crainte!

Bl. I, 45; L. 13; V. 379-80.

Furioso:

Come impasto leone in stalla piena,
Che lunga fame abbia smacrato e asciutto,
Uccide, scanna, mangia, a strazio mena
L'infermo gregge in sua balìa condutto.

XVIII, 178, vv. 1-4.

---

[1] Cfr. pure i primi due versi dell'ottava 63 di questo stesso canto:

De l'altre tacerò; chè, come ho detto,
Lungo sarebbe a ragionar di tante.

Digitized by Google

Il trattarsi nel *Furioso* di un « leone », mentre nella *Franciade* si parla di una « lionne » non è cosa che possa far sospettare circa la probabilità del riscontro. Ad ogni modo, in questo stesso canto, in altra similitudine, si era accennato proprio a una « leonessa », che è anche detta « fiera madre » (vv. 14-15), come qui « fiere lionne ». Piuttosto è da ricordare che la fonte dell'Ariosto è ancora Virgilio, IX, 339-341 [1]; e potrebbe quindi darsi che il Ronsard a lui attingesse, anzi che al poeta italiano. Quello che il Ronsard ha di suo: *Entre les dents. ..... crainte!* non si spiega nè con Virgilio nè con l'Ariosto. Si resterebbe quindi in dubbio circa la derivazione. Ma l'espressione « fiera madre », che abbiam sopra rilevata, ci farebbe propender più facilmente per la derivazione dal *Furioso*.

Noto che il Levrault pone questa similitudine fra quelle che piacciono « par un certain sentiment de la nature » [2].

2. Quanto, sul principio del discorso agli Dei, Giove dice di Achille:

Cet arrogant qui les Dieux despitoit,
Qui de fureur son pere surmontoit,
Non seulement sur la troyenne place,
Cueur sans mercy, tranchoit la populace,
Mais outrageoit le sexe feminin,
Qui de nature est courtois et benin.

Bl. I, 46-7; L. 14 (con var.); V. 380 (con var.)

sembra debba o possa procedere da alcune pennellate del ritratto ariosteo di Rodomonte:

Quivi il crudel Pagan facea di quelle
Non dirò squadre, non dirò falange
Ma vulgo e populazzo voglio dire,
Degno, prima che nasca, di morire.

XVI, 23, vv. 5-8.

---

[1] Rajna, *Le Fonti* cit., p. 252 n. 6.
[2] *L'Epopée* cit., p. 41.

Digitized by Google

Per sereni occhi o per vermiglie gote
Mercè nè donna nè donzella trova.
XVI, 25, vv. 3-4 [1].

Le imitazioni ariostee dunque, nella *Franciade,* son più di quelle che supponeva il Vianey. Anche se alcune di esse, nell'edizione del poema posteriori alla prima (1572), spariscono, come s'è veduto. o si modificano più o meno leggermente. Certo, però, può trovare cosa singolare e assai strana una tale imitazione chi ripensi che il Ronsard, nella prima prefazione della *Franciade* critica aspramente l'Ariosto, trovando nel *Furioso* quella poesia fantastica e mostruosa, ch'egli ha condannato nell'*art poétique* e che tornerà di nuovo a condannare nella prefazione postuma [2]. Del resto, l'illustre critico non si nascondeva che alcune — alludeva a tutta l'opera della *Pléiade* — potessero essergli sfuggite [3]. Noi però crediamo di aver ben messo in rilievo che esse, più che singoli passi, concernono interi episodi o raffigurazioni.

---

[1] Non credo che vi sian contatti fra la rapida descrizione di Parigi che fa il Ronsard (Bl. I, 50; L. manca (cfr. VII, 316); V. manca) e quella dell'Ariosto XIV, 104; troppo diverse esse sono. L'incontro nel particolare:

Franciade: ..ce Paris....
Isle serrée entre deux flots tortuz,

Furioso: Gli passa la riviera entro le mura,
E corre et esce in altra parte fuore:
Ma fa un'isola prima, e v'assicura
De la città una parte, e la migliore (vv. 3-6).

era inevitabile. A proposito dei due passi citati dall'Etienne ne *La Précellence du langage françois* (ed. Huguet, Paris, 1896, pp. 51-55), che ricorrono in Virgilio (il primo anche in Apollonio Rodio) e nell'Ariosto e nel Ronsard, il poeta francese non ha alcun contatto con l'italiano (VIII, 71 e XVII, 11), deriva direttamente da Virgilio e da Apollonio. (Sul secondo passo, in alessandrini « Devant la porte estoit... » — versi, meglio che del Ronsard, attribuiti al Ronsard, — cfr. P. Laumonier, *Oeuvres complètes de P. de Ronsard* cit., VII, 310-11 e in *Revue du seizième siècle* IV (1916), pp. 124. Il Laumonier, con squisita gentilezza, di cui vivamente lo ringrazio, mi ha scritto anche privatamente intorno a questi versi).

[2] H. Franchet, *Le poète* cit., p. 158.

[3] *art.* cit., p. 316.

Digitized by Google

E la costatazione ha la sua importanza per giudicare del valore del poema con migliore cognizione di causa.

Dalla nostra esposizione risulta poi evidente che il più gran numero ricorre nel secondo libro del poema: la grotta del Sonno, il gigante Phovere, il duello tra Francus e Phovere. Ed anche la descrizione della tempesta e del naufragio, per quanto per essa, forse, il modello virgiliano, che si è tenuto in particolar modo dinanzi, non obblighi a ricorrere forzatamente all'Ariosto. Nel libro terzo è l'antro della Gelosia, se pur noi giudicammo rettamente; nel quarto la rassegna dei futuri re di Francia. Il primo ha i soli riscontri di singoli passi: la similitudine della leonessa e i rapidi tocchi del ritratto di Achille. Ciò è sufficiente per affermare che il Ronsard, in tutta quanta la composizione del poema, non perdette mai di vista il *Furioso*. Tale dovette essere la impressione favorevole ch'egli ne aveva ricevuta!

E valga il vero. Le fonti della *Franciade* sono principalmente e squisitamente classiche [1]. Ora, si badi, anche là dove il poeta attinge per la trama, nelle sue linee generali, ad antichi poeti, ordisce poi con elementi ariostei: così nella descrizione del gigante Phovere, e della grotta del Sonno, e nella rassegna dei futuri re di Francia. A tal proposito ricordo che altri raffronti autorizzarono il Parturier a domandarsi se il Ronsard, quando imitava gli antichi, non avesse dinanzi qualche poeta italiano che si era già esercitato a interpretarli. E soggiungeva che ancora, forse, si era lontani dal saper tutto quello che.

---

[1] Levrault, *L'Epopée* cit., p. 37 sgg.; Faguet, *Seizième siècle* cit. p. 239-40, Il Faguet, anzi, afferma che « elle est toute petrie d'*Enéide* ». Il Vianey, all'opposto, *art.* cit., p. 301, vorrebbe riconoscervi sopratutto l'influsso di Apollonio Rodio. Pur non disconoscendo che il Ronsard deve anche al poeta greco, credo ch'egli esageri alquanto: anche taluni dei risultati, che emergono da queste nostre pagine, non gli dànno ragione. A noi poi, per le nostre deduzioni e conclusioni, importa stabilire che Apollonio non entra mai in concorrenza con Virgilio come fonte dell'Ariosto negli episodi e nelle raffigurazioni qui studiate. Il Rajna rimanda a lui per altri riscontri, cfr. p. 380 n. 3. Sui contatti fra Apollonio Rodio e Virgilio a noi son noti: Heinze, *Virgils epische Tecnik*, Leipzig, 1903, p. 382 n. 1; Bertrand, *Virgile et Apollonius de Rhodes* (*Annales de l'Université de Grenoble*, 1898, p. 183 sgg.; non son riuscito a vedere: De la Ville de Mirmont, *Apollonius de Rhodes et Virgile*, Paris, 1894; Courardy, *De Virgilio Apollonii Rhodii imitatore*, Freiburg, 1904.

Digitized by Google

sotto questo rapporto il poeta francese deve all'Italia[1]. La nostra ricerca pertanto porta anche un nuovo contributo al quesito impostato dal Parturier.

Il Vianey ha affermato che la *Pléiade* deriva dall'Ariosto « en grande partie, ce qu'il y a de plus vivant, de plus moderne, de meilleur dans son oeuvre ». In linea generale, è vero: la dimostrazione, ch'egli ne dà, convince pienamente[2]. Ma può un tal giudizio estendersi pure alla *Franciade?* La risposta si collega a tutto il problema dell'imitazione, che fu una delle molte cause della poca fortuna di quell'infelice epopea[3]. E noi un tale problema non ce lo siamo proposto. È però un fatto che là dove il Ronsard, riproducendo un modello, crede opportuno aggiunger di suo, col sovrapporre e l'accumular dei particolari, toglie pregio, a parer nostro, alla nitidità e alla plasticità dell'immagine. Così avvenne, ad es., nella similitudine della « fiere lionne ». Inoltre, un argomento che ci riconduce lontani, ai tempi eroici — Francus è con mutato nome Astianatte, figlio di Ettore e di Andromaca, sfuggito miracolosamente alla rovina di Troia — non so quanto possa opportunamente comportare un episodio come quello del duello fra Francus stesso e Phovere, che ha caratteri spiccatamente e volutamente cavalle-

---

[1] *Quelques sources italiennes de Ronsard au XVe siècle (Poliziano et Laurent de Médicis* in *Revue de la Renaissance* VI [1905], p. 21.

[2] *art.* cit., p. 317.

[3] La *Franciade* fu annunziata dallo stesso poeta, nel 1550, nell'*Ode de la Paix:* cfr. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, cit., p. 70; Neri, *Il Chiabrera e la Pleiade francese*, Torino 1920, p. 32 n. Fu pubblicata poi nel 1572, in quattro libri, non compiuta. La critica moderna, contrariamente a quanto avvenne nel sec. XVI, è unanime nel ritenerla un'opera mancata: cfr. Faguet. *Seizième siècle* cit., p. 239 sgg.; Levrault, *L'Epopée* cit., p. 37 sgg.; Laumonier, *Oeuvres complètes* cit., VII, 310; G. Cohen, *Ronsard: sa vie et son oeuvre*, Paris, 1924, p. 232-46; Addamiano, op. cit., p. 293-320; Franchet, op. cit., p. 254 sgg.; G. Pellissier in *Histoire* del Julleville III, 186 sgg.; P. de Nolhac in *Histoire de la littér. franç...* del Bédier-Hazard I, 177; G. Lanson, *Hist. ill. de la littér. franç...* I, 216. È noto che il Ronsard mostrò altrove il suo ingegno epico; cfr. Faguet, *Seizième siècle* cit., pp. 246-9, Per quanto riguarda l'imitazione, che è essenzialmente classica, oltre questi autori, cfr. P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme,* Paris, 1921, p. 123 sgg.

Digitized by Google

reschi. Qui l'armonica fusione del nuovo con l'antico non sembra raggiunta. Sì che l'episodio, che in sè e per sè ha qua e là qualche vibrazione davvero potente[1], stona forse alquanto nel complesso dell'opera.

AMOS PARDUCCI.

---

[1] Il Vianey, che non si è fatta un'idea chiara dell'imitazione di questo episodio (cfr. addietro, nel testo) dava su di esso un giudizio non favorevole: « il n'a rien d'un récit de l'Arioste. Il en est même, on peut le dire, tout l'opposé »: *art.* cit. p. 311. Amadis Jamin, nell' « argument du second livre » (cfr. l'ed. cit. del Blanchemain, p. 26), diceva invece: « On ne sçaurait lire un si brave duel en tous les poëtes grecs et latins ». Sul Jamin cfr. Laumonier, op. cit., nell'*Index alphabétique des noms,* ad v.

Digitized by Google

VARIETÀ E ANEDDOTI

Notes de linguistique romane *.

25. Saburra.

Dernièrement, M. Muller[1] a proposé une nouvelle explication du curieux rapport entre *sabulum* et *saburra* « lest de navire ». Suivant lui, *saburra* serait un déverbal ou, comme il préfère le dire, une « Rückbildung » de *saburrare,* verbe qui remonterait à son tour à **sabul-erare,* dérivé de *sabulum* d'après *pulverare* de *pulvis.* Pour ce qui est de l'haplologie *-lera-* > *-rra-*[2], il invoque l'exemple de *caperrare* qu'il explique, arbitrairement, cela va sans dire, par **capil (i)erare.*

L'explication proposée est très simple. Il faut en convenir. Si elle était juste, il faudrait abandonner l'explication que j'ai proposée ici même[3]. Suivant moi, *-burra* renferme un autre correspondant i.-e. de *-bulum,* c.-à-d. le suffixe composé i.-e. *-bhro* + *-no* dont le second élément apparaît dans *harena.* Les raisons de ce nouveau suffixe doivent être cherchées dans le fait que *saburra,* contrairement à *sabulum,* est devenu terme technique marin.

Quelque séduisante et ingénieuse que soit l'explication de M. Muller, elle n'est pas du tout à l'abri de sérieuses objections. Suivant moi, elle a tous les défauts des explications linguistiques qui

---

* Voir *Archivum romanicum,* VIII, p. 147-160, IX, p. 171-176, et *Romania,* L, 195-232.

[1] Dr. Frederik Muller, *Altitalisches Wörterbuch,* p. 395.

[2] Cfr. ital. *togliere* > *torre, scioglere* > *sciorre.*

[3] *Archivum romanicum,* VIII, p. 158, n. 16.

Digitized by Google

n'opèrent qu'avec des formules « Rückbildung » etc., sans tenir compte d'autres réalités linguistiques, comme p. e. du milieu social auquel appartient le terme dont on s'efforce d'expliquer l'origine. Or, nous savons très bien deux faits également importants pour les origines du mot en question : 1. que *saburra* est un terme technique marin, 2. que les Romains, originairement des pâtres descendus des montagnes des environs de Rome pour conquérir cette ville et des territoires limitrophes, sont devenus marins dans une période tardive. Voilà pourquoi leur terminologie marinière porte très souvent un cachet tout à fait étranger. Quant elle n'est pas grecque, elle est sans doute dialectale[1] et quelquefois seulement autochtone.

De ce chef, *saburra* peut être considérée de prime abord déjà comme un mot emprunté à une langue étrangère, à l'étrusque p. e. d'après M. Ernout[2], ou bien à un dialecte italique, suivant moi.

L'existence d'un type latin **sabulerare* n'étant par rien prouvée, *saburrare* ne s'explique pas par là. Ce verbe est sans doute dénominatif au même degré que *pulverare*. La création analogue de *sabulum* n'existe pas. Vu l'emploi de *sabulum*, un verbe tiré de là n'était pas nécessaire, tandis que *saburrare* était indispensable à la langue des marins qui devaient équilibrer leurs navires par *saburra*. C'est pour cela que ce verbe s'est maintenu dans le roman, v. REW 7488 à quoi il faut ajouter sic. *savurrari* (Mortilaro) « mettere la zavorra in nave ».

Le verbe à phonétisme analogue *tolerare* et ses nombreux dérivés n'accusent aucune trace de l'haplologie *-lera-* > *rra*. Il faut donc chercher une autre explication pour *caper(r)are* « froncer », *caperratus* « froncé, plissé », mots que les anciens faisaient justement dériver de *caper* et pour lequel M. Ernout suppose maintenant[3] le sub-

---

[1] Cfr. p. e. ital. *carena* (> fr. *carène*, esp. *carena*) en regard de lat. cl. *carina* avec *ī* = *e* de même que dans *ĭlice* à côté de *ēlice* des langues romanes. Cfr. cependant aussi une autre explication dans REW 1693. Cfr. Schrader-Nehring, *Reallexikon der indogerm. Altertumskunde*, II, p. 298 § 8.

[2] *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, XXX, p. 119.

[3] *l. c.* On serait tenté de prétendre que ** caperra* montre elle aussi le changement *rr* > *rn*, car *k'apęrnare* s. f. « la parte delle doghe che sporge in fuori », à Palazzo S. Gervasio (Basil.) v. Giacomo Melillo, *Italia dialettale*, I, 171 note 3, = arcev. *capornale* Belli, *ibidem*, p. 195. abruz. *kapęrnature* REW 1791, *capurnature*, *caprennature*, agnon. *kaprenatiure*, accusent en effet un curieux *rn*. Mais il me paraît plus probable de voir partout ici des dérivés de

Digitized by Google

stantif **caperra* « ride » d'origine étrusque, en ne se basant que sur la désinence *-rra* dans *Suburra*, *Mamurra* et *scurra*[1]. Cette question n'entre pas dans le cadre de mon étude. En tout cas, l'exemple invoqué par M. Muller ne prouve rien pour *saburra*.

M. Ernout, à son tour[2], passe sous silence le rapport de *saburra* avec *sabulum*. Pour lui c'est un terme technique sans étymologie. En rapprochant sa désinence des mots étrusques cités plus haut, il penche à y voir un emprunt latin fait à l'étrusque.

Le tort de son explication est au fond le même que celui de M. Muller. C'est que tous les deux négligent la forme *saburna* dont l'existence est prouvée par le roman et qui, à cause de *b* au lieu de *f*, est latine au même degré que *sabulum*.

Cette dernière forme à elle seule ne parlerait pas, il est vrai, contre l'origine étrusque qu'attribue à ce mot M. Ernout, car on pourrait rapprocher sa terminaison des mots étrusques en *-(a)rna*, *-(e)rna*, *-(e)rnus*, *-(u)rnus*[3]. Mais il y a deux faits qui s'opposent nettement à l'origine étrusque de ce mot. C'est d'abord qu'on ne peut pas le séparer de *sabulum*. C'est ensuite le manque d'exemples étrusques pour le changement *rn* > *rr* ou inversement.

Quant au sens et à la racine, le rapport étroit entre *saburra* et *sabulum* est trop évident pourqu'on puisse se décider à songer à des bases différentes pour ces deux mots. Walde[4] avait raison sans doute en ne considérant que sa dérivation (« Bildung ») comme obscure.

---

ital. *capruggine*, mot qui provient à son tour de *caperr-* avec le suffixe de *aerugine* REW 243, v. Belli, *l. c.* et Ascoli, *Archivio glott. ital.*, XV, p. 106 note 1. En tout cas * *caperra* « ride » supposée par M. Ernout pour *caperrare* s'est conservée en ital. dans les formes indiquées. *Cavernare* est exclu à cause de *p*. Cfr. Merlo, *Italia dialettale*, I, p. 172 note. Ce qui reste encore à établir c'est la question de savoir si le groupe consonantique (o, u, e)*rn* provient de *rr* ou plutôt de-*rugin-*>-*ruin run-* qui, avec la méthathèse dans la syllabe protonique, aboutit à *-urn-*>*orn-* > *ern*. La syncope de *e* protonique dans *capruggine* etc. est comme dans *potrò*, *avrò* etc. *Caperare* étant attesté à coté de-*rr-* (cfr. *Thes. linguae latinae*, III, 309 s. v.), on ne peut pas même savoir si nous sommes en présence de *r* ou de *rr*.

[1] Ce mot est vraisemblablement latin, v. Walde, *Lat. etym. Wörterbuch*, [2] p. 691 et plus bas la note 32.

[2] *l. c.*

[3] *Ibidem*, p. 93 et suiv.

[4] *Lat. etym Wörterbuch* [2], p. 667 *s. v.*

Digitized by Google

S'il en est ainsi, il n'y a au sujet du rapport entre *-burra* et *-bulum* que deux problèmes à résoudre.

1. La forme **saburna* étant attestée pour l'ancien dalmate, le vénitien, l'ancien italien et le corse oltremontain, il faut se demander si elle est plus ancienne que *saburra* ou bien, inversement, si l'on doit la considérer comme celle qui accuse une espèce de dissimilation de *rr* > *rn* comparable à celle de *turris* > **turnu* en roumain et en a. fr., dans les langues germaniques et slaves ou en fr. *tournelle*[1] à coté de *tourelle*.

2. Si, par contre, *saburna* est une forme originaire aussi bien que *saburra*, on est obligé à se demander où est la patrie de l'assimilation de *rn* > *rr* au temps où le mot à moitié dialectal est entré dans le latin classique. Si l'on réussit à prouver que le foyer de cette assimilation se trouvait dans un territoire limitrophe à la mer, on fournira en même temps la preuve la plus décisive dans notre question.

Examinons d'abord les preuves pour l'existence de *saburna*, car, dans les questions d'etymologie latine, je partage l'avis de M. Bertoni[2] et d'autres qu'il faut se baser très souvent sur les principes de la dialectologie moderne romane pour éclaircir les faits anciens de la même façon que dans n'importe quelle autre question d'étymologie romane.

Pour ce qui est de l'ancien dalmate, *saburna* est postulée d'abord par *saorna* attestée dans les comptes de la ville d'Arbe : *pro proicendo saornam*[3] a. 1332. Ici, *saorna* revêt le phonétisme vénitien qui fait disparaître le *v* intervocalique, phonétisme inconnu à l'ancien dalmate. Comme dans nombre d'autres cas[4], le terme technique vénitien s'est superposé ici sur le terme technique dalmate. On s'en convainc en étudiant la forme des parlers serbocroates qui ont con-

---

[1] Cfr. Gamillscheg, *Etym. Wörterbuch der franz. Sprache*, p. 853 *s. v.* En serbocroate, la dissimilation *rr* > *rn* se trouve dans *smirna* chez Daničić (traduction du Cantique des Cantiques), mot qui est emprunté à grec σμύρνα à côté de lat. *murra* et grec μύῤῥα. Le rapport entre *rr* et *rn* n'est pas expliqué que je sache.

[2] Cfr. *Breviario di neolinguistica*, p. 39.

[3] *Monumenta historica Slavorum meridionalium*, v. I, p. 104.

[4] Cfr. *Zfrph*, XXXVI, 646, n. 2.

Digitized by Google

servé ce *v*. C'est *sòvrnia*[1] qui est attestée pour Lastovo[2] (Lagosta), Raguse[3], les Bouches de Cattaro et le Monténégro[4]. Le sens en est « 1. pietruzze di riempitura (nel muro); 2. cornice di muro fatta di pietruzze »[5]. Sur l'île de Solta[6] il en existe encore un dérivé avec le suffixe *-arius : savùrnar* m. « tas de pierres ». M. Bartoli[7] n'a pas enregistré ce mot dans ses listes, ce qui est peut-être par mégarde.

Pour ce qui est du vénitien, *saorna* est attestée d'abord par Boerio[8] et pour le dialecte de Padoue par Patriarchi[9].

A en juger d'après les exemples de Tommaseo-Bellini, *savorna* se trouve aussi en toscan où elle a été évincée par *zavorra*. Francesco da Barberino connaît le verbe *savornare*. En 1614, *savorna* est attestée par Pantero Pantera, *L'Armata navale*, et en 1855 par Sassetti Filippo, *Lettere*.

Ce qui est curieux, c'est qu'on constate *savorna* aussi dans le dialecte corse[10]. Ici, il est vrai, *savorna* s'emploie concurremment avec *saorra*. La présence de ces deux formes nécessite cependant des études plus détaillées que je suis hors d'état de fournir. Le dialecte corse « oltremontano » connaissant de même que ceux de Gallura ou de Sassari le phénomène *rn* > *rr*, son qui est ici prononcé comme consonne simple, p. e. *furu*, *koru* etc., *saorna* pourraît bien être ici une fausse régression. La *saorra* originaire a pu être toscanisée faussement à une époque récente. S'il en est ainsi, *savorna*,

---

[1] Cfr. Štrekelj, *Zur slavischen Lehnwörterkunde*, p. 82 s. v. *solobor*. *ń* au lieu de *n* est secondaire. A Raguse, Držić (16. s.) emploie encore *sovrna* au sens de « sable ». Quant à *n* > *ń*, cfr. *žban* à côté de *žbań* « barletta appiattita a doghe ».

[2] Je dois ce renseignement à l'obligeance de M. Deanović.

[3] Chez Zore, *Les mots d'emprunt ragusains* (skr.), ce mot n'est pas enregistré. D'après les informations que j'ai recueillies, il est très courrant à Raguse et dans ses environs. Pour le reste de la Dalmatie, il n'est pas encore attesté.

[4] Karadžić, *Dictionnaire* etc., p. 699 = Broz-Iveković, *Dictionnaire croate*, II, p. 445.

[5] C. A. Parčić, *Vocabolario croato-italiano*, p. 939.

[6] *Das Dalmatische*, II, 254, 301.

[7] *Diz. del dial. veneto*, p. 600.

[8] *Voc. ven. pad.*, 1821.

[9] Falcucci, *Vocab. dei dialetti* etc. *della Corsica*, p. 308, 309.

Digitized by Google

dans ces parages, ne prouverait rien au sujet de l'ancienne aire de *saburna*. Mais ces doutes sont peut-être superflus, de sorte que *savorna* en Corse appuie à son tour l'existence de *savorna* en Toscane, aire qui a été délabrée par *zavorra*.

Quelque soit la valeur de l'aire *savorna* en Toscane, un fait est incontestable. C'est que, en Dalmatie et en Vénitie, l'aire géographique est compacte. C'est l'aire adriatique, aire des peuplades illyriques dont le métier marin est suffisamment attesté pour l'antiquité. Il suffit d'invoquer à cette occasion la fameuse *liburna*[1] (sc. navis) dont le nom est tiré du nom de peuple Liburni.

Saburna de cette aire ne peut pas provenir phonétiquement de *saburra*. Aucun fait de ces dialectes ne nous autorise à postuler ici *rr* > *rn*. *Turris* > **turnu* qui pourrait servir de comparaison, est un cas différent. Ici, le changement *rr* > *rn* est provoqué par le rapprochement du verbe *tornare*[2]. Ce n'est pas un fait phonétique.

En dehors de cette aire, on a en Italie aussi bien que dans le reste de la Romania seulement *saburra* REW 7487.

Il faut donc se demander ceci :

Est-ce que l'aire la plus grande est en même temps la plus an-

---

[1] PW., *Real-Encyclopädie der class. Altertumskunde*, XXV, p. 143-'5.

[2] Cfr. Gamillscheg, *o. c.* p. 852 s. v. *touret* et *Slavia, VIII*, p. 614. A. h. all. *turn*, aujourd'hui *Turm* va ensemble avec slovène *túren*, gen. *túrna*, serbocroate (kaïkavien et čakavien) *tȕraṅ*, gen. *turńa* et hongrois *torony*. La dernière forme provient sans doute du serbocroate qui emprunte à son tour au hongrois *o* au lieu de *u* dans *tóraṅ*, gen. *tórńa* (Croatie, Voïvodine) et *torok* (Serbie). On fait provenir scr. slov. *turan* de l'allemand. Je ne le crois pas vu la forme roumaine *turnul lui Babel* « la tour de Babel » *turnuleţ*, *turnişor*, dans la toponymie *Turnu-Severin*, et a. fr. *torn* d'où *tournelle* à côté de *tourelle*. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, p. 1666 explique la forme roumaine par m. h. all. *turn* ce qui ne remporte pas la conviction. Le manque d'un réflexe roumain pour les sémivoyelles slaves nous défend d'expliquer roum. *turn* par le serbocroate. Or, on est obligé à supposer déjà dans le latin vulgaire pour *turris* d'abord un changement de genre d'après le mot grec πύργος > *burgus* dont le sens est à peu près égal. Cfr. *tornus* « clocher » chez du Cange, VIII, 132, 214 pour *turris*. A. frc. *torz* (Chrestien) ne s'explique pas par analogie de *jorz* d'où le cas oblique *torn* qui n'est pas attesté, comme le prétendait Baist, *Zfr Ph*, XVIII, p. 280, à cause de roum. *turn*. La tour militaire romaine ayant été transportable, * *ţorru* de *ţorre* a été rapproché par l'exprit linguistique du vb. *tornare*, ce qui entraîna une confusion entre *tornus* et *turris* d'où est sorti fr. *touret* de *tornus*.

Digitized by Google

cienne? Est-ce que le fait que *saburna* n'est pas attestée chez les auteurs anciens parle contre l'ancienneté?

L'impossibilité d'expliquer *rr* > *rn* par la voie phonétique ou par l'immixtion d'un mot au sens semblable nous oblige à considérer *saburna* au moins aussi ancienne que *saburra*.

Il ne s'agit maintenant que de savoir comment expliquer *rn* > *rr*. Pour l'italique, ce phonétisme n'est pas attesté. Aujourd'hui nous le constatons dans quattre aires très éloignées l'une de l'autre.

En Italie, c'est d'abord dans trois points également éloignés l'un de l'autre du dialecte d'Abruzzi qu'on rencontre *rn* > *rr*. D'après Finamore [1], on a à Palena, Castiglione et à Casauria *jurre* < diurnu, *carre* < *carne*, pl. *chèrre*, *cuòrre* pl. *corre* < *cornu*, *furre* < *furnu*, *yerre* < *hibernu*.

Le nom de lieu *Palena* [2] est le réflexe moderne de l'ancien adj. f. *paeligna* (sc. civitas arva), avec la même dissimilation *e-é* > *a-e* que *sanese* à coté de *senese*. *gn* y a donné *n* peut-être à travers-*yen* < *jn* [3], toscanisé ensuite en *n*, parce que la langue littéraire ne connaît pas la diphthongue *ei*. Or, il se peut que le dialecte actuel de Palena nous a conservé dans *rn* > *rr* actuel un phonétisme des anciens Paeligni. Les inscriptions écrits dans le dialecte des anciens Paeligni connaissent malheureusement *rr* seulement comme le résultat de l'haplologie: *cerr*, *cerria*, qui s'écrit aussi avec le *r* simple, pour *Cereriae* [4]. Elles ne nous ont malheureusement conservé aucun mot contenant *rn*.

Non loin de leur territoire on trouve, il est vrai, le nom de fleuve *Aternus*, aujourd'hui *Pescara* qui se jette dans l'Adriatique. Mais ce fait ne parle pas du tout contre notre supposition, *Aternus* étant parvenu jusqu'à nous par l'intermédiaire des auteurs anciens qui ont pu latiniser le *rr* < *rn* dialectal de la même façon qu'on a aujourd'hui encore le nom des ruines *Alfurno* sous forme dialectale à côté du classique *Alburnus mons* de Virgile [5]. L'autre fait dû à la

---

[1] *Voc. uso abruzzese.*

[2] Cfr. aussi le second élément dans le nom de lieu *Gessopalena*.

[3] G. Bertoni, *Italia dialettale*, p. 167, Meyer-Lübke, *Ital. Grammatik*, p. 130 § 223.

[4] V. von Planta, *Grammatik der oskisch-umbr. Dialecte*, v. II, 717.

[5] Meyer-Lübke dans *Gröber's Grundriss*, I², p. 446. Cfr. aussi Τίβυρνον = *Mons Tifernus*, PW, XXV, 146.

Digitized by Google

latinisation dans le pays des Osques c'est *Stafianam* remplacé par *Stabia* également connu.

Les Paeligni communiquaient avec l'Adriatique par le défilé d'Aternus[1]. Ils ont pû changer, par conséquent, le mot latin *saburna* de l'aire Adriatique en *saburra* et le communiquer à leurs confrères latins qui n'étaient pas marins, mais qui, grâce au prestige de leur dialecte, ont procuré une extension énorme à une forme à moitié dialectale.

L'autre aire italienne de *rn* > *rr* se trouve dans l'île de Sardaigne, à Sassari et à Gallura[2], et dans celle de Corse (oltremontano). A Sassari on a : *inverru, inferru, corru, torra, forru, furredda* et dans les *Statuti di Sassari : taverra, taverrargios.* A Gallura : *varru* < *hibernu, korru, karri.* Les exemples corses ont été déjà mentionnés[3]. Si l'on pouvait prouver l'existence de *saburna* pour la Sardaigne de même que pour la Corse et l'ancienneté du phonétisme *rn* > *rr*, il serait bien permis de penser que les marins sardes eux aussi ont contribué à l'extension de *saburra* aux dépens de la *saburna* plus régulière.

Nous ne savons malheureusement rien de précis sur l'ancienneté de *rn* > *rr* dans ces deux aires italiennes. Mais les considérations étymologiques sur *cerrus*[4] qui est répandu en Italie et dans les Balkans et auquel correspond *carrus*[5] dans la péninsule ibérique, mots qui sont sans doute apparentés à *cornus,* nous autorisent à revendiquer pour le changement *rn* > *rr* une ancienneté très haute et une extension considérable.

Dans les Balkans, c'est l'albanais actuel qui le connaît. Il transforme de la même façon le *rn* de ses mots i.-e que dans ses emprunts faits au latin et au slave : *sorε* = *cornix*, *furε* < lat. *furnu*, *gorĭtsε* « poire sauvage » < slave *gorĭnica* etc. Or, vu le fait que l'ancien dalmate possédait *saburna* et non pas *saburra*, on pourrait

---

[1] Nissen, *Italische Landeskunde*, II, p. 445.

[2] Guarnerio, *Archivio glott. ital.*, XIV, p. 160, § 126.

[3] Cf. aussi Merlo, *Italia dialettale,* I, p. 249.

[4] Walde, *Lat. etym. Wörterbuch* [2], p. 155 s. v. Cfr. aussi lat *scurra* d'après W. Meyer *KZ*, XXVIII, 171 < **skverna*. D'après ce savant, l'assimilation *rr* < i. e. *rn* serait regulière en latin. *Saburra* ne serait pas dialectale dans ce cas-là. Ce serait plutôt *saburna*, parce que l'osque, l'ombrien et le sabin conservent *rn*, cfr. v. Planta, *Grammatik der osk. umbr. Dialekte*, I, p. 302 et suiv.

[5] Voir mon article dans *Romania*, L. p. 212.

Digitized by Google

postuler de même pour *šūr*[1] m. « Sand, Kies » la même base que pour le dalmate.

Si, en albanais, ce phénomène est récent ou ancien, ou bien s'il remonte encore au thrace ou non, nous n'en savons absolument rien. L'ancien dalmate, les mots latins slaves ainsi que le roumain, excepté les dialectes roumains qui se forment en symbiose avec l'albanais, tel p. e. le dialecte farserote, ne le connaissent pas du tout. Aujourd'hui c'est un phonétisme albanais spécial.

Il y a encore un quatrième foyer de *rn* > *rr* en dehors du roman proprement dit, c'est chez les Basques dont les ancêtres étaient Ibères. On connaît le mot ibère *sarna* « scabies » qui apparaît aussi sous forme de *zerna* et *sterna*, en latin *serniosus* « räudig, krätzig ». En basque c'est *sarra* et *zarragarra* à côté de *sarna*[2]. Ici aussi, on ne sait rien de précis sur l'ancienneté qui, cependant, peut être admise vu le *carrus* déjà mentionné.

En considération de tout cela, il faut bien dire que ces quatre aires se sont constituées indépendamment l'une de l'autre. De ce fait, leur ancienneté n'est pas du tout exclue.

Quant aux aires dalmate et italienne de saburna, il y a encore une observation très importante à faire. C'est que, en Toscane, elle a été brisé par *ʒavǫrra*[3]. Cette forme surprend à deux égards. Au lieu de *s* nous avons ʒ et au lieu de ǫ, qui existe aussi (*ʒavǫrra*), nous rencontrons *ǫ*. Cette aire est essenciellement toscane ou, mieux peut-être, florentine. Le midi ne connaît que le *s* initial, ainsi sic. *savurra* « ciottolo, zavorra », cal. *savurra* (Scerbo), à Taranto *savǫrra* (De Vincentiis), à Bitonto[4] *savòrre* « ciottolo, sasso, pietra », à Bari[5] *savorre* « zavorra, pietrame », à Napoli *savorra* « arena, ghiaja

---

[1] *saburna* ou *saburra* devrait donner en alb. régulièrement *šurɛ* f. L'absence de ɛ et de *r̄* s'explique par le besoin d'éviter l'homonymie avec *šurɛ* « urine, Harn ». Cette homonymie a été écartée par l'adoption du genre masculin d'après *zat*, qui a le même sens, ou bien, sous l'empire de cette homonymie, *šurɛ* a été considéré comme l'accusatif articulé d'où fut reconstruit ensuite un nouveau nominatif *šur*. *ū* est régulier dans la syllabe fermée qui s'est formée après la chute de -ɛ.

[2] Cfr. Gerland dans *Gröber's Grundriss*, I², p. 426.

[3] Quant à la prononciation de *z* dans *zavorra* v. Malagoli, *Ortoepia italiana*, § 63, 3.

[4] Saracino, *Less. dial. bit.-ital.*

[5] Zonno, *Nomencl. barese.*

Digitized by Google

che pongonsi in fondo de' navi, sverza, materia indigesta » (D'Ambra), pl. *savorre* « ciavariello » (termine de' muratori) (Andreoli), en sarde *saurra* (Spano, Porru) ; à Molfetta[1], on en a un dérivé *saverrouene* « macigno, grosso sasso » Ce n'est que dans le dialecte romagnol qu'on trouve un empiètement du toscan : *zavóra* (Morri). Mais la valeur de *z* n'y est malheureusement pas indiquée.

D'après les attestations qu'apporte Tommaseo-Bellini, il est sûr que la Toscane appartenait elle aussi au type avec le *s* initial : *savorna, savorra.* ʒavǫrra ne peut être ici qu'un intrus, vraisemblablement récent. C'est d'abord *ǫ̨* au lieu de *ǫ* qui le prouve. C'est une des caractéristiques des mots savants. Or, dans un milieu non marin, comme celui de Florence, rien ne s'oppose à considérer zavorra à cause de *ǫ̨* conservé comme un mot emprunté aux dialectes méridionaux. Ce sont les poètes comme Dante, Rucellai qui l'emploient.

Que la Toscane prononçât anciennement *savorna* ou *savorra*, c'est l'aire septentrionale de Gênes[2] qui le prouve indirectement : *saura*, vb. *saurâ* (Casaccia). Il s'en suit que toute la côte de la Mer tyrrhène a dû prononcer également. *ʒavǫ̨rra* ne peut donc être qu'une innovation toscane qui s'est superposée à un moment indéterminé sur *savorna-savorra.*

Comment expliquer cette curieuse innovation qui présente ʒ au lieu de *s* ?

Puisqu'elle s'est produite sur le territoire étrusque, on serait tenté de prime abord d'attribuer ce ʒ à un mot étrusque qui devrait évidemment avoir le sens et la forme semblables. Cette pensée parlerait aussi en faveur de M. Ernout qui considère *saburra* comme d'origine étrusque. Mais le vocabulaire étrusque très inconnu, il est vrai, ne présente aucun appui à cette supposition. D'ailleurs, *ǫ̨* au lieu de *ǫ* dit péremptoirement que *ʒavǫ̨rra* à Florence est emprunté, qu'il n'est pas originaire. Ce fait écarte par conséquent l'origine étrusque. Nous verrons en effet que cette supposition n'est pas du tout nécessaire, ʒ au lieu de *s* s'expliquant plus facilement d'une autre façon qui n'a rien à faire avec l'étrusque.

Quant à ce curieux *s* > ʒ, il faut d'abord invoquer le fait albanais. Peut-être nous aidera-t-il à comprendre le fait toscan. À côté

---

[1] Scardigno, *Less. dial. molfetese-ital.*

[2] Cfr. aussi *sówra* chez Parodi, *Archivio glott. ital.*, XVI, p. 347 pour le ligure.

Digitized by Google

de *šūr* que nous avons vu plus haut l'albanais présente *žūr* avec la sonore *ž* au lieu de la sourde *š*. Cette déviation comment s'explique-t-elle ? L'albanais, on le sait suffisamment, présente très souvent l'occlusive sonore au lieu de la sourde. Mais quant aux spirantes, il n'y a pas d'analogie. J'attribue pour cela le changement *š* > *ž* à l'influence du mot albanais au sens égal *zat* « Kies, Sand, Geröll, Flussbett, Ufer » qui provient de même que serbocroate *žâl, ždlo* « idem » du grec αἰγιαλός « plage » [1]. Le même sens a entraîné l'esprit linguistique à changer *š* en *ž*. Le fait albanais s'explique par conséquent par des faits internes. Il est inutile pour le toscan. D'ailleurs il est sans correspondant serbocroate. Il ne décèle rien de préroman.

S'il n'y a rien à espérer de ce côté-ci, examinons plutôt d'où peut provenir le ʒ initial en toscan. L'indice que fournira cette étude sera sans doute beaucoup plus utile pour la solution du problème. Ce son provient en toscan 1. des mots germaniques, tel langobarde *zaina* > *zaino REW* 9596, 2. des mots arabes, tel *zafaran* > *zafferano*, 3. des mots grecs savants, tel ζῆλος > *zelo*, 4. des mots onomatopeïques tel *zinzala* > *zanzara* REW 9623. Quant aux mots latins, ce n'est que *sibilare*, d'origine onomatopeïque lui aussi, qui a changé l'intiale en *ts* = *z* et *b* en *f* [2]. On était autrefois enclin d'y voir des traces des parlers italiques, pensée qu'on ne peut pas vérifier. L'origine de ces changements est sans doute la même que le changement *i* > *u* : *subilare*. Ce n'est pas la phonétique qui les a dictées, mais le besoin onomatopeïque : l'adaptation reprise à plusieurs moments pour rapprocher ce mot des sons de la nature. Si l'on a pour le s initial *ts*, c'est à cause de la sourde suivante *f*.

Suivant moi, *s* > ʒ dans *zavorra* appartient au même ordre des changements et voilà pourquoi. En toscan, le mot, en dehors de son emploi technique, est devenu, de même que dans le dialecte napolitain, terme de comparaison péjorative pour la nourriture indigeste. Tommaseo-Bellini ont enregistré des expressions populaires telles que : *Come si fa a mangiare tutta questa zavorra di minestra ? Tutta questa zavorra di medicina, tutta questa zavorra d' intingoli ?* L'image est bien claire. La mauvaise nourriture remplit l'estomac et y pèse

---

[1] Voir sur cette étymologie mon étude *Zum Balkanlatein*, III, qui paraîtra prochainement dans *Zfr Ph.*

[2] Au sujet de-f-qui n'est pas italique dans *taffiare* p. e., voir Spitzer, *Archivum romanicum*, VII, 155, et M. Roques, *Romania*, LIV, p. 570 et suiv., 575.

Digitized by Google

de même que le lest dans l'intérieur d'un vaisseau. Elle devient superflue, on la jette dehors de même que le lest.

L'emploi de cette comparaison ne se borne pas seulement à la mauvaise nourriture. Les employés et d'autres gens peuvent devenir eux aussi superflus et peser dans les cadres sociaux. On dit par conséquent aussi : *tutta questa zavorra d'impiegati, di guardie e controguardie.* Le sens péjoratif a dicté à Dante l'adoption de ce mot pour les pécheurs de la septième « bolgia » de son Enfer mordus par les serpents :

Cosi vid'io la settima zavorra[1]
Mutare e trasmutare. Inf. XXV, 142.

Savorra, à Florence, est loin de son emploi technique marin. Ici, il ne garde pas la pureté d'un terme technique. En devenant le terme de comparaison péjorative, il revêt la valeur affective. Or, pour renforcer cette valeur, on procède de la même façon que dans *sifilare* (cf. fr. *siffler, chiffler*). De même qu'on a transformé ici *s-* en *z-* grâce au son onomatopeïque suivant *f,* de même on substitue ici à *s* la sonore ʒ (prononcez *dz*) à cause de la sonore suivante *v.* C'est une espèce d'assimilation onomatopeïque qu'on peut comparer au changement isolé *g* > *k* dans slovène et serbocroate *kača* « serpent », dérivé de *gad*[2] « schiffezza, ripugnanza, sozzura, escremento; serpe, rettili serpeggianti e schifosi ; vil marmaglia, ciurmaglia, canagliume » où, pour des raisons d'euphémisme qu'on rencontre très souvent dans les dénominations de serpents, on procède aux changements violents (cf. *diantre* pour *diable*). *zavorra* devint ainsi pour le sentiment linguistique des sujets parlants plus expressive que *savorra.*

P. Skok.

---

[1] Le commentaire de Lombardi rend très bien le sens de ce mot par « la genia o feccia d'uomini posta in fondo della settima bolgia ».

[2] Je me réserve l'établissement de cette étymologie pour une autre occasion.

Digitized by Google

Sur un vers de l' " Eulalie ".

Tous les romanistes savent par coeur le fameux passage qui va du v. 13 au v. 18 de l'*Eulalie:*

VII. Il li enortet, dont lei nonque chielt,
Qued elle fuiet lo nom christiien.
VIII. Ell' ent adunet, lo suon element:
Melz sostendreiet les empedementz
IX. Qu'elle perdesse sa virginitet;
Por o.s furet morte a grand honestet.

On n'ignore pas non plus que le 15e vers, *Ell'ent adunet lo suon element,* attend toujours une explication satisfaisante. C'est le problème difficile que je me permets d'aborder.

La plupart des commentateurs, faute de mieux, s'en tiennent à l'une des interprétations proposées jadis par Diez (*Altroman. Sprachdenkm.* p. 27): « Eulalia sammelt darum (wegen der ihr gemachten Zumuthungen) ihr Element (ihre Kraft) »[1]. Mais cette explication, qui prête au mot *element* un sens que ni le mot français ni le latin *elementum* n'a jamais possédé, m'a toujours paru inadmissible[2]. En cherchant à mon

---

[1] Voici l'autre interprétation de Diez: « Sie sammelt daraus (aus dem christlichen Namen) ihr Element (das worin sie lebt) ».

[2] Je ne me propose pas d'énumérer les essais d'explication qu'on a tentés depuis Diez. On les trouvera résumés dans les *Recherches philol. rom.*, de G.-G. Nicholson, pp. 242, 3 qui voit dans *element* un adverbe = *aliamente* (!) (cf. roum. *aimintrea*), et traduit: « Il l'incite, ce dont il ne lui chaut, à fuir le nom chrétien. Elle s'attache, au contraire, plus fortement à son nom de chrétienne: elle aimerait mieux soutenir les tribulations que de perdre sa virginité ». Cette explication me semble inacceptable pour plusieurs raisons: 1) L'adverbe *aliamente* ne se trouve pas ailleurs dans le domaine occidental du roman; 2) les

Digitized by Google

tour le sens de ce vers, je me suis arrêté sur les consonances suavement hawaiiennes du nom de la sainte et me suis demandé si ce n'était pas là, par hasard, qu'il fallait chercher la clef de l'énigme. Elle s'appelle, en effet, *Eulalia*. Ce nom, comme les synonymes *Euphrasia, Euphemia,*[1] signifie « Celle au beau langage », le verbe λαλεῖν ayant usurpé, dans le grec de la basse époque, une bonne partie des fonctions du verbe λέγειν. Se pourrait-il que dans ce vers mystérieux le poète eût voulu faire quelque allusion à la signification du nom de baptême, du « nom chrétien » de sa sainte héroine?[2] Voyons le texte d'un peu plus près.

Notre première difficulté c'est le mot *adunet*. Ce verbe conserve dans l'ancien français des sens qui se rattachent directement à son étymologie: il est synonyme de « réunir », « composer » etc. Il en possède un autre qui, pour n'être attesté que deux fois en français et une fois en italien, n'en est pas moins indiscutable: celui de « affirmer avec énergie ». Le premier exemple français de cet emploi se lit dans la *Passion,* au v. 115. Le Christ vient de prédire à St. Pierre que celui-ci le trahirait la nuit même: *Pedres forment s'en aduned Per epsa mort no l gurpira,* c.-à-d.: « Pierre affirme hautement que même au péril de sa vie il ne l'abandonnera pas ». Dans le second, celui du *St. Léger,* vv. 91, 92, le saint a été convoqué auprès du roi Chilpéric, qui veut qu'il redevienne son conseiller: *Il cio li dist et adunat, Tos consillier ja non estrai.* « Il lui dit et affirma: — Jamais je ne serai ton conseiller! ». Dans les deux cas, le verbe *aduner* sert à introduire une réponse énergique (cf. *per epsa mort, ja non estrai*), dans les deux cas, par conséquent, il doit avoir la même signification. L'exemple italien nous vient d'un passage de la *Tractatio dei mesi* de Bonvesin[3]: *Novembre a pijà*

---

autres composés de *alid* ou *alum* (*altant, altel* etc.) se présentent tous avec un *a* régulier à la première syllabe; 3) en admettant, à la rigueur, l'existence en français de cet adverbe, formé ou refait sur le mot *el,* il me parait impossible de lui prêter, comme le fait M. Nicholson, en s'appuyant sur certain emploi du fr. *autrement,* le sens de « au contraire plus fortement ». Dans une expression comme « Voilà qui est autrement beau », nous avons le premier terme d'une comparaison dont le second, bien que souvent sous-entendu, reste toujours présent à l'esprit.

[1] Cf. aussi: *Eulalius, Eulogius, Euphemius, Euphrasius,* tous très fréquents et appartenant, sans doute, à la catégorie des *nomina spiritualia* que prenaient souvent les néophytes en embrassant la religion chrétienne.

[2] On sait que le terme « Christian name » est resté en anglais.

[3] V. *Romania* II, p. 123.

Digitized by Google

'n man un cortel da bechè, El a pur adunao ke vor scanà Zené, c.-à-d. : « Novembre a pris en main un couteau de boucher ; il a déclaré aussi qu'il veut égorger Janvier ». Force nous est de nous rendre à l'évidence, devant le témoignage concordant de ces trois textes, et de retenir, dans tout essai d'explication de notre passage, la possibilité pour le verbe *aduner* de porter la signification « affirmer », « déclarer » [1].

Continuons notre examen et abordons le groupe *lo suon*. Il peut être adjectif ou pronom [2]. Adjectif, il s'accorde avec *element* et du fait notre voie est barrée, car, quelle que soit d'ailleurs la signification de *adunet*, l'expression « son élément » me paraît incompréhensible, à moins d'attribuer au substantif un sens qui ne s'appuie sur aucun texte connu. Comme pronom, au contraire, le groupe *lo suon* comporte des possibilités d'interprétation qui jusqu'ici n'ont pas été suffisamment explorées. En effet, on n'y a vu qu'un simple accusatif, oubliant que comme cas régime il pouvait avoir la valeur soit d'un possessif, soit d'un datif. Il est vrai que la construction du régime possessif est réservée, en général, aux noms propres et aux substantifs indiquant des personnes ; mais on la trouve appliquée à des pronoms (*cui, celui, autrui* etc.), qui alors précèdent le plus souvent le substantif déterminé, à des noms d'objets personnifiés (*en nom la vraie croiz, sur rive mer*) et enfin à des noms d'animaux (*o ventre la baleine*). Il est même permis de supposer, avec A. Westholm (*La Construction du type « Li filz le rei »*, p. 23) qu'à l'époque prélittéraire cette construction fût d'un usage moins restreint encore. Quant à celle du régime avec valeur de datif on l'employait avec une liberté égale, sinon plus grande [3]. De plus, et ceci est important, l'idée du « Nom », marque distinctive de l'individu, se lie dans l'esprit d'une façon indissoluble, ou presque, avec celle

---

[1] Personne, que je sache, n'a rendu compte de cette signification du verbe *aduner*. On peut la comparer à celle du verbe latin *asserere:* « réunir à soi », « revendiquer comme sien », puis, « affirmer ». Cf. aussi l'anglais *to claim:* « revendiquer », « soutenir ». La forme réfléchie de la *Passion* est également à souligner ; cf. *sibi asserere* en latin. Mais le développement sémantique de l'anglais *to rejoin* — « répondre à une réplique du demandeur », puis, « répondre, répliquer » en général — nous offre un parallèle saisissant à celui du mot français et nous indique, en même temps, un milieu linguistique où cette signification, si étonnante au premier abord, aurait pu facilement naitre.

[2] J'écarte la possibilité d'un substantif, < *sonum*, conjecture de Böhmer.

[3] V. Tobler, *Verm. Beitr.* I, pp. 73 ss., 208.

Digitized by Google

de la personnalité même[1]. Il me paraît donc tout à fait légitime, de reconnaître au group *lo suon,* dans sa double qualité de pronom et de représentant du substantif *nom,* la faculté de porter ces deux constructions et de lui attribuer, par conséquent, la valeur d'un génitif ou d'un datif, soit « de son nom » ou « à son nom ».

Voici maintenant le mot *element,* mot savant, s'il en fût jamais, et que nous ne comprendrons guère sans nous rapporter au mot latin *elementum.* Ce dernier s'emploie au singulier et au pluriel. Au pluriel, il peut signifier « l'alphabet », « les rudiments d'un art ou d'une science », « le commencement d'une chose », « les débuts ou premières années d'un être », « les parties constituantes d'une chose » ; au singulier, il s'emploie, surtout, avec la valeur du français *élément* et du *grec* στοιχεῖον et comme synonyme de *initium, principium, exordium* etc. Voici quelques exemples[2] de l'emploi du singulier qui me paraissent aptes à éclairer notre exégèse : Probus, *Institut. Art.* (Kiel IV, p. 48), Littera est *elementum* vocis articulatae. *Elementum* autem est unius cuiusque rei *initium;* cf. Vellius Longus (Kiel VII, p. 46), Littera est *initium* vocis explanatae; cf. aussi Dosithei *Ars Gramm.* (Kiel VII, 381), γράμμα ἐστὶν στοιχεῖον φωνῆς ἐνάρθρου, στοιχεῖόν ἐστιν ἑνὸς ἑκάστου πράγματος ἀρχή. Marius Victorinus *Adv. Arr.* I, 25, (Migne VIII, 1059), Jesus *semen* est et velut *elementum* omnium quae sunt; Boethius, *Arith.* II, 1 p. 79, 25, quantitatis unitas *principium* et *elementum. Initium, semen, principium,* il y a un mot français qui rend bien toutes ces nuances, c'est le mot « principe», que le *Dictionnaire Général* définit de la façon suivante : « commencement : origine, source d'une chose ; raison d'être d'une chose ».

Reprenons maintenant les trois couplets imprimés en tête de cette étude et voyons la position qu'ils occupent dans le poème. Ils se placent au beau milieu de la séquence et au point culminant du drame, à la scène de la confrontation de la sainte avec celui qui doit l'envoyer au martyre. Au point de vue rhythmique, ils ressortent du contexte par

---

[1] On sait que le mot *nom,* comme le mot *cors,* quoique bien moins souvent que celui-ci, s'emploie dans des périphrases pour désigner une personne : *malgré vostre nom* (et *malgré vostre*) signifie « malgré vous » ; v. Tobler, *ibid.,* p. 35. Cf., pour l'identité du « nom » et de la « personne », Frazer, *The Golden Bough,* pp. 244 et suiv.

[2] Je les dois à la grande obligeance de M. Hey, de Munich, qui a bien voulu puiser pour moi dans les fiches encore inédites du *Thesaurus.*

Digitized by Google

un retour à la mesure décasyllabique qui est celle des deux couplets d'introduction et des deux couplets qui terminent la séquence. Il est permis de voir là, plutôt qu'une simple coïncidence, un effet voulu de composition musicale et littéraire [1]. Et si la construction que nous allons proposer pour le vers qui nous intéresse devait impliquer, au point de vue syntactique, un parallélisme assez étroit entre le couplet VII, qui fait agir le persécuteur, et le couplet VIII, qui fait réagir sa victime, il n'y aurait là, tout le moins, rien qui pût infirmer notre interprétation.

En effet, je vois dans les mots *lo suon element* une incise, composée d'un pronom au cas régime, *lo suon,* employé comme possessif et préposé à un nom [2], *element,* qu'il détermine et qui se trouve en quelque sorte, en apposition avec la proposition substantive des deux vers suivants. Cette incise arrête la marche de la phrase commencée par *Ell' ent adunet* exactement comme, dans le couplet précedent, l'incidente *dont lei nonque chielt* coupe la phrase commencée par *Il li enortet.* La traduction que je propose est donc la suivante « Il l'exhorte, chose dont elle ne se soucie guère, à fuir le nom chrétien. A cela, elle répond hautement, *c'est là le principe de son nom chrétien à elle* (son nom de baptême), qu'elle aimerait mieux endurer la torture que de perdre sa virginité ». On remarquera, si cette traduction est juste, que le mot *adunet,* précédé comme dans la *Passion* par la particule *ent,* occupe une position rhythmique forte, comme dans les exemples de la *Passion* et du *St. Léger* cités plus haut où il se place à la fin du vers, et qu'il est suivi, encore comme dans ces deux textes, par une proposition complémentaire rapportant des paroles prononcées. Or, dans toutes les explications proposées jusqu'ici, cette proposition complémentaire restait, si j'ose dire, un peu en l'air, faute d'un verbe d'où la faire dépendre.

Nous voici au terme de notre examen philologique. Revoyons maintenant nos conclusions à la lumière de l'hagiographie.

Au volume XIII de l'*España Sagrada,* à la page 266, on lit les paroles suivantes : « El nombre que la pusieron sus Padres es griego, correspondiente en nuestro idioma à buen loquela : y aunque en España

---

[1] Cf. Becker, *Ueber den Ursprung der Rom. Versmasse,* p. 24 : « In dem Gebiete nämlich, wo sich die Poesie mit der Musik berührt, ist die Dichtkunst nicht die Herrin, sondern die Dienerin ».

[2] Comme dans la plupart des exemples de cette construction cités par Tobler (*V. B.* I, pp. 69 et suiv.), ce nom se trouve sans article.

Digitized by Google

eran frequentes los nombres de los Griegos, aqui puede entenderse particular providencia, por lo bien que *con el nombre se adequó la realidad de lo que habló la Santa en edad tierna, confessando la Fé delante del Tyrano* ». Et, plus loin, p. 269: « Disgustada pues de la quietud y del retiro, conoció que su nombre de Eulalia no se acomodaba bien con el silencio ». Il est vrai qu'il s'agit dans ces deux passages de Ste. Eulalie de Mérida, mais les légendes des deux Eulalie s'entremêlent de façon tellement inextricable [1] que plus d'un auteur a été amené a n'y voir qu'une seule et même personne (v. *Acta Sanctorum*, Febr. II, 576). Or Florez nous dit ses sources: c'est d'abord et surtout, l'hymne bien connu de Prudence, qu'il a complété ensuite en recourant à des « santorales manuscritos y breviarios antiguos » [2]. Prudence, nous dit-il, « atendió principalmente à la gloria de los triumphos, sin expressar todas las individualidades de la historia que propondremos segun los mencionados documentos, siguiendo los en lo que si no se halla declarado en Prudencio, tampoco tiene cosa que le contradiga ». Il est permis de croire que parmi les « individualidades » que Florez a puisées à ses sources manuscrites il s'en est trouvé une qui a provoqué de sa part le petit excursus étymologique qu'on vient de lire; toujours est-il que l'on chercherait en vain dans l'hymne de Prudence quoi que ce soit qui eût pu en être le germe. Pour ce qui est du poète français, on pourrait à la rigueur lui supposer une connaissance du grec suffisante pour que l'allusion au nom de la sainte lui soit venue spontanément. Il n'y aurait là rien d'invraisemblable, car il vivait au siècle de Scot Erigène, époque où la forte impulsion donnée aux études grecques par la renaissance carolingienne était loin encore d'être éteinte. Mais cette allusion est si voilée qu'il est plus naturel de supposer que le poète n'a fait qu'exprimer, disons mieux, que comprimer, avec la concision qui lui est particulière, un développement plus étendu qu'il avait sous les yeux. Quoi qu'il en soit, je n'ai rien trouvé d'analogue au texte de Florez dans les documents qu'il m'a été possible de consulter parmi ceux que cite Suchier dans son étude des sources possibles de notre poème (*Zeitschrift* XV, pp. 24 ss.). On lit, cependant, dans le *Missale mixtum sec. reg. B. Isidori* (Migne LXXXV, p. 709) la prière suivante:

---

[1] Et dès le 8e siècle, témoin le *Martyrologium* de Bède qui ne connaît qu'une seule Eulalie, celle de Mérida.

[2] Il en possédait un certain nombre; v. *Esp. Sagr.* XIII, p. 276.

Digitized by Google

Et te, Domine, in tuis operibus conlaudamus. Qui dum Virginem Eulaliam ad nominis tui dilectionem accendis: *proditorem eam sui nominis facis*. Ut et robustior ad passionem consurgeret, quo *nomen suum furenti judici non taceret*. Quaesimus proinde: ut que nominis sui facta est proditrix in prolatione nostrorum nominum ante te: non efficiatur elinguis. Ut quae vocabulum suum non tacuit judici: vocabula fidelium renotanda eterne imprimat mansioni. Cette prière se rapporte, sans doute, au passage suivant des *Acta* (Febr. XII, p. 577): Dacianus autem cum stupore animi intuens eam, dixit: Quae es tu...? At illa cum maiori constantia animae et strepitu uocis respondit: Ego sum Eulalia ancilla Domini Jesu Christi.... Mais, que ces textes soient apparentés ou non, il n'est pas sans intérêt de noter que dans la prière du *Missale*, dans le passage de Florez et, j'ose ajouter, dans la vieille séquence française, cette insistance sur le nom de la sainte est provoquée par la fierté de sa parole et se rapporte chaque fois au même incident, à sa comparution devant son juge.

J'ai fait allusion plus haut à la concision qui est une des qualités caractéristiques du style de l'auteur de l'*Eulalie*. Elle se manifeste, par exemple, dans ces fins de vers d'une étonnante brièveté: *com arde tost* (v. 19), *por o no's coist* (v. 20), *si ruovet Krist* (v. 24). Elle imprime, notamment, une frappe admirable au second vers du poème: *Bel avret corps, bellezour anima*. Ici, l'auteur ne fait que formuler une antithèse fréquente dans les textes hagiographiques et qui se retrouve également dans le poème provençal de *Sainte Foi*, dont les longueurs font bien ressortir d'ailleurs le mérite particulier de notre poète:

Lo corps es belz e paucs l'estaz,
Lo senz es gencer qe dinz jaz.
Los oilz a gentz, e blanca faz,
E.l senz del cor es mais prezaz.

Or, l'auteur provençal trouvait dans une de ses sources, le poème latin publié dans les *Acta Sanctorum* (Oct. VIII, p. 826), le vers suivant: Fides ei nomen, cui verum contulit omen. Cela devient chez lui (paraphrase ou, comme le veut M. Hoepffner, contresens?): *Fides a nom per Deu mandad*. En admettant que l'auteur de l'*Eulalie* ait eu sous les yeux une phrase analogue, et le « particular providencia » du texte de Florez nous porte presque à le croire, il me paraît évident qu'il était de qualité à pouvoir la rendre par ce raccourci saisissant et

Digitized by Google

quelque peu violent[1] que suppose notre interprétation des mots *lo suon element*.

En d'autres termes, notre explication du vers, justifiée au point de vue philologique, et confirmée en somme par les textes hagiographiques, ne paraît contredire en rien les données stylistiques qui confèrent à ce vénérable monument de la poésie française une individualité si marquée et si rare.

JOHN ORR.

---

[1] Voici deux autres explications possibles de notre vers qu'après mûre réflexion j'ai cru devoir écarter, quoique elles évitent toutes les deux la nécessité de voir dans les mots *lo suon element* une incidente. 1. On traduirait *adunet* par « tire » (on le trouve comme quasi-synonyme de *atraire a sa part* dans un des exemples de Godefroy) et le vers entier par : « De là (c.-à-d. de cette exhortation et de la réponse qu'elle y a faite) elle tire le principe de son nom » — construction un peu heurtée et qui laisse le vers suivant un peu en l'air. 2. Traduire *adunet* par « réunir », sens fréquent, et pour *element* lire *elements*, que le scribe aurait changé sous l'influence de *lo suon*, pris comme adjectif — même objection que pour 1, de plus, il faut changer le texte. Rien de plus naturel, cependant, que l'expression *adunare elementa;* v. *Thesaurus*, s. v. Adunare.

Digitized by Google

Ant. salern. " sparamagna "

La voce σκαράμαγκον designante dapprima un'ampia e ricca veste orientale, già per tempo s'introdusse in occidente. Nel francese antico troviamo *escarimant*, ripetuto due volte nel Pèlerinage de Charlemagne, e la sua derivazione dalla parola greca fu sostenuta da Schultz-Gora-[1]; nel latino volgare è pervenuta con varia grafia: *scaramanga*, *scaramangum* (Du Cange), *scaramancum*[2].

In un inventario di arredi sacri della chiesa di S. Nicola di *Gallucanta*, presso Salerno, che trovasi inserito in tre documenti notarili dell'archivio della Badia di Cava, redatti a breve distanza di tempo uno dall'altro, questa voce appare con lievi variazioni: *de spara* (ms. *despara*) *magna*, *sparamango*, *sparamagna*.

I. — 1058, gennaio, Salerno: «... et duas sindones *de spara* (ms. *despara*) *magna* cum botanis de panno, sindonem unam ad acum, ... planetam *despara magna* ». (Cod. dipl. cav. VIII, 98).

I. — 1058, giugno, Amalfi: « .... et duas sindones de *sparamango* cum butane de panno et sindonem adaco, ... et unam planetam de *sparamango*.... ». (Cod. dipl. cav. VIII, 66).

III. — 1065, marzo, Salerno: « ... et duas sindones de *sparamagna* cum botanis de panno, sindonem unam ad acu, ... planetam de *sparamagna*.... »[3].

Nella forma data da questi documenti, la parola porta forse le tracce della pronunzia che nella regione salernitana, l'originale σκαράμαγκον aveva assunto nell'uso popolare, non senza qualche deformazione che il

---

[1] ZRPh XXIV, 565; XXVI, 590. Cfr. le osservazioni in contrario di G. Paris in R XIII, 130; XXX, 153; XXXII, 461.

[2] Meyer-Lübke, *Roman. etym. Wöort.* 7659.

[3] Arca XII, n. 22.

Digitized by Google

popolo le infliggeva, come suole (secondo ha dimostrato nelle parlate franco-provenzali il Gauchat) a quelle parole che non comprende o che gli suonano nuove e difficili.

È evidente inoltre che in questi casi il termine è usato come sostantivo e designa non una foggia di veste[1], ma la specie di stoffa con cui quegli arredi sacri erano confezionati; e questo senso è chiarito esplicitamente da Muratori[2]: « Erat et scaramanga panni species exteri, unde planetae sacrae conficiebantur, graecis usitatum fuisse Liutprandus Ticinensis satis prodit ». E osserviamo che la chiesa di S. Nicola di *Gallucanta* era ufficiata precisamente secondo il rito greco.

MAURO DE CARO.

---

[1] Du C., *Gloss. m. et inf. latin.* dice: « paenulam, certe vel pallii genus, quo totum operiretur corpus ».

[2] *Antiq. m. aevi* II, col. 408.

Digitized by Google

Uno sconosciuto frammento del "Roman de la Rose"

Il frammento, che qui studiamo, fu scoperto in un archivio privato del Monferrato ed è ora nella R. Biblioteca Estense di Modena, alla quale è stato dato in dono dal prof. Giulio Bertoni[1]. Si compone di due fogli di pergamena, non numerati ed ancora riuniti due a due, di mm. 295×232 l'uno, di mm. 312×234 l'altro, mentre lo spazio occupato dal testo varia da mm. 216 a 206×157 a 148. La scrittura, francese della prima metà del s. XIV, è di una sola mano e disposta su due colonne di 38 linee ciascuna. Le iniziali dei versi, maiuscole, sono staccate e disposte regolarmente l'una sotto l'altra; quasi ad ogni paragrafo del testo ci sono capitali, dell'altezza di tre lettere, in rosso le une, in azzurro le altre, su fondo rispettivamente azzurro e rosso, ma non regolarmente alternate, e tutte con ornamento di fregi. Assai mediocre è lo stato di conservazione del manoscritto, che in più luoghi danneggiato da rotture e da macchie, è altrove a tal segno sbiadito ed oscurato da esserne possibile la lettura solo con l'aiuto di un reagente; il f. 4 è mancante di tutto l'angolo superiore per cui si perse soltanto la lettera iniziale del primo verso del f. 4 *v*, col. 1.

Non ad un lettore e commentatore del ms. ma ad un suo possessore, probabilmente un notaio, sono dovute le note marginali, di mano cinquecentista. Sul margine sinistro del f. 1 *r*, inferiormente e nel senso dell'altezza, è ancora intelligibile soltanto la prima parte di una nota: *Die XXV madij*, mentre altre parole non sono più leggibili; al f. 2 *v*[2] si può ancora decifrare sul margine destro e nel verso dell'altezza, in basso, l'indicazione: *Notulae instrumentorum Vioti de Platanis de loco Viciae Astensis Dioecesis, incipientes de anno 1498 usque ad annum 1502* (a cui si ricollega altra alla fine del f. 4 *v*, benchè non forse della stessa mano, sulla riga che immediatamente segue il testo, al

---

[1] Segn. Mss. esteri n.° 162 (K. 2, 48).

[2] Soltanto alla fine di questo appare il richiamo: tant i u*er*ront de b*ie*n p*our* euz.

Digitized by Google

centro ed in senso inverso: *1498 al 1504*) e nella parte superiore dello stesso margine: *Janonus Boccja* (?), mentre nell'altro sono intelligibili soltanto alcune parole di un'altra nota: *Notula Instrumentorum... tanis platanis de Voti....* e inferiormente non si possono leggere più alcune firme. Al f. 4 *v* è ormai impossibile decifrare altre parole e segni. Il testo corrisponde ai vv. 9454-9607, 10502-10651, 10800-10949, 11535-11686 dell'ediz. Langlois (Paris 1914-1924), e vi sono intercalate alcune rubriche ignote al testo critico, fra i vv. 10616-7, 10886-7, 10927-8 [1]. Un confronto con esso permette di avvicinare questo frammento alla numerosa famiglia di mss. di cui sono riportate le varianti sotto l'unica sigla *L*, ma una ulteriore determinazione non è possibile dare per non avere il Langlois riportato (e d'altra parte con ragione) le varianti di tutti i mss. Molte sono tuttavia le varianti comuni anche a *Be, Eb, He,* dei quali *Eb* e *He* risalgono ad un unico capostipite [2].

Le particolarità linguistiche più notevoli sono: lo sviluppo palatile di *ca-* in sillaba forte, salvo *cascun* 10525, 10578, *escauder* 11548; *e+n* in minus riflesso per *ain*: *mains* 10580, 10850; eppoi la mancanza di epentesi dentale in: *uouroit* 9499; e in particolare lo svolgimento di *á* lib. in *ei,* di cui abbiamo due esempi in *neis* (naves) 9515 e *neis* (natus) 10611, e in *ie*: *tiel* 10811, 10882, *tiex* 10821, *quiel* 10947.

È vero che questi fenomeni non permettono una localizzazione troppo determinata, ma se ad essi aggiungiamo forme come: *mix* 10871, *mo* (=moi) 10865, *cen* (=ce) 9597, *Lere* 10567, e un *le* (art.) per *la,* forma tuttavia dubbia perchè riferita a *costume* 10841, e, fra le particolarità grafiche, l'uso non infrequente del *w,* possiamo affermare che il

---

[1] Le capitali sono ai vv. 9493, 9517, 9541, 10565, 10617, 10827, 10865, 10887, 10919, 10931, 11553, 11577, 11587, 11637.

[2] Le varianti comuni a *L* sono: 9462 *B Eb He L* saillist; 9464 *Ba, parte di L* A f.; 9475 *L* t. trop a; 9478 *Be He Ca L* c. siecle t.; 9511 *Be L* Thoris; 9523-24 omessi in *L*; 9526 *L* s. seignorie; 9532 *Be C Eb L* a g. a.; 9535 *L* Et f.: 9544 *He L* P. s. m. f. s.; 9545 *Be Bâ C Tou, parte di L* Et se f.; 9574 *L* D'argent d.; 9595 *Be He L* q. les b.; 10513 *Be L* D. t. ai; 10516 *Be L* l. ai d.; 10531 *Ba He L* me c.; 10544 *Ce, parte di L* m. de l. t.; 10565 *He L* Clopinel; 10592 *Ba Bâ C L* Pour p.; 10613 *Ba Bâ Ce He Tou, parte di L* nostre s.; 10647 *L.* c. seurement; 10854 *ABL* Mal v.; 10879 *B C He L* Touz l.; *Ab Ce Eb He L* a g.; 10891 *L* Et f.; 10898 *Ce L* l. braceront t.; 10922 *C He L* se h.; 10935 *Be L* allever; 10936 *Bâ Eb He L* Et d.; 11558 *L* c. en deliz; 11597 *tutti i mss. eccetto Eb* Et eus a.; 11598 *Ba Be L* r. ou m.

Digitized by Google

copista doveva appartenere a una regione centrale, e, con maggiore determinatezza, concludere che tale regione era situata piuttosto verso l'Est che verso l'Ovest.

f. 1*r*, col. 1]

Q*uan*t ele iert p*ar* am*our*s amee 9454
Amee; uoire en q*ue*l man*er*e
En tele que se sans p*r*iere 9456
Li co*m*mandast au moy saillir
Ou ceste chose me bailliez
Tantost se baillast sanz faillir
Et saillist sel mandist saillir 9460
Voire neis que que il deist
Saillist il puis q*ue* le ueist
Car tout auoit mis son desir
A fere li tout son plaisir 9464
Mes q*ua*nt sunt puis entrepouse
Si com ci Riote voe
Lors entourne la rouele
Si q*ue* cil qui seruir cele 9468
Co*m*mande que cele le s*er*ue
Ainsi co*m*me sele fust sa s*er*ue
Et la tient courte *et* li co*m*mande
Que de ses fes conte rende 9472
Et sa dame aincois lapela
Enuis muert qui ap*r*ins ne la
Lors se tient t*r*op a mal baille
Q*uan*t se uet ainsi asaillie 9476
Du milleur du pl*us* esprouue
Q*ue*le ait en cest siecle trouue
Q*ui* si la ueut cont*ra*rier
Ne se set mes en qui fier 9480
Q*uan*t s*our* son col so*n* mestre esgarde
Donc onq*ue* mes ne se p*ri*st garde
Malem*en*t *est* changie li uers
Or li uient li ieu si deuers 9484
Si felon *et* si estranges
Q*uan*t cil li a le cos changies
Q*ue*l ne peut ne nose iouer

Digitized by Google

Comment se peut ele loer 9488
Sele nobeist cil se courouce
Et ladeuge cele *et* grouce
Estes les uous en yre mis
f. 1*r*, col. 2] *Et* tantost par lyre anemis 9492
Pour ce compains li ancien
Sans seruitude *et* sans loyen
Pesiblement sans uilenie
Sentreportent compaingnie 9496
Nil ne donast pas franchise
Pour tout lor darbe ne de frise
Car qui tout lor en uouroit prendre
Ne la pouroit il pas bien uendre 9500
Nestoit lours nul pelerinage
Ne nul nissoit hors de son riuage
Pour cerchier estrange contrees
Nonques nauoit la mer pasee 9504
Jason qui primes le passa
Quant les nauies compassa
Pour lo toison dor aler querre
Bien cuida estre prins de guerre 9508
Nepturnus quant le uit nagier
Triton redut uif erragier
Et thoris *et* toutes *et* ses filles
Pour les merueilleuses semilles 9512
Cuiderent tuit estre trahi
Tant furent forment esbahi
Des neis qui par la mer uoloient
Si com li marronier uouloient 9516
Mes li premiers dont ie uous conte
Ne sauoient que nagier monte
Trestuit trouuoient en leur terre
Quanque bon leur sembloit querre 9520
Riche estoient tout ygaument
Et sentremoient loiaument 9522
Les simples gens de bone uie 9525
Lors ers amour sanz singnorie
Lun ne demande Rien a lautre
Quant barat uint lance sur fautre 9528

Digitized by Google

Et pechies *et* male auenture
Q*ui*l nont de soufisance cure
Orguiel qui dedeingne pareill
f. 1*v*, col. 1] Vint ap*re*s a g*ra*nt pareill 9532
Et couuoitise *et* auarice
Enuie *et* tuit li autre uice
Et firent saillir pourete
Denfer ou tant auoit este 9536
Q*ue* nuns de lui riens ne sauoit
Nonques en t*er*re es*te* nauoit
Mar fust ele si tost uenue
Car m*ou*lt i ot pesme venue 9540
Pourete q*ui* point de se*n*z na
Larrecin son fil apela
Q*ui* sen uet au gibet le cours
P*our* sa m*e*re f*er*e secours 9544
Et se fet aucune fois pe*n*dre
Q*ue* sa m*er*e ni peut desfendre
Non peut ses p*er*es cuers faillis
Q*ui* de deul enrest mal baillis 9548
Nis damoisele tauernè
Q*ui* les larrons guie *et* gouu*er*ne
Cest de larrecin la deesse
Q*ui* les pechies de nuiz espesse 9552
Et les baras de nuis descueu*re*
Q*ui*l nap*er*ient dehors par euure
Juq*ua* tant quil i s*on*t trouue
Et p*ri*ns en la fin tout prouue 9556
Na pas tant de misericorde
Q*uan*t len li met ou col la corde
Q*ue* ia len wille garantir
Tant se sache bie*n* repentir 9560
Tantost cil doleureus maufe
De forsenerie eschaufe
De deul de courous *et* denuie
Q*uan*t uirent gent men*er* tel uie 9564
Sescourserent par toutes t*er*res
Sesmeut decors *con*tens *et* g*uer*res
Mesdis rancures *et* haines

Digitized by Google

P*ar* courous *et* p*ar* athaynes 9568
Et p*our* ce quil orent or chier
f. 1*v*, col. 2] La t*er*re firent escorchier
Et si sach*e*rent des ent*ra*illes
Ses ancienes reputailles 9572
Mestaus *et* p*er*res p*re*cieuses
Dargent deuindrent e*n*uieuse*s*
Car auarise *et* couuoitise
Ot es cuers des ho*m*mes asisse 9576
La g*ra*nt ardour dauoir aq*ue*rre
Lune laquiert laut*re* le serre
Neys oimes la lasse choitiue
Ne despendra iour quele uiue 9580
Ains en sera mestre tuteurs
Ses hoirs *et* ses exquiteurs
Sil ne len meschiet autrem*en*t
Et sele en uet a dampnement 9584
Ne cuit que ia nu*n*s daus la plei*n*ge
Mes sele a bien fet si le p*re*ngne
Tantost co*m* par ceste meisnie
Fu la gent manmise *et* fesnie 9588
La p*re*miere uie lessierent
De mau fere puis ne fin*er*ent
Car faus *et* t*ri*cheour deui*n*dre*n*t
Aus p*ropri*etes lo*ur*s se tindrent 9592
La t*er*re meismes p*ar*tirent
Et au partir bo*n*nes i fi*r*ent
Et q*ua*nt les bonnes y metoie*n*t
Mainte fois sentrecombatoie*n*t 9596
Et se tolurent ce*n* quil porent
Les pl*us* fors les plus g*ra*nz p*ars* ore*n*t
Et q*ua*nt en leur pourchas couroie*n*t
Les p*ar*eceus qui demouroient 9600
Se entroient en leur tau*er*nes
Et leur embloient leur esp*er*nes
Lors couuint que len esgardast

Digitized by Google

Aucuns qui les loges gardast 9604
Et qui les maufeteurs p*re*ist
Et droit au plentis en feist
Ne n*us* ne lossast *con*tredire

f. 2*r*, col. 1] M*ou*lt i *con*uendra behourder 10502
Ains que p*ar* nous puisse est*re* p*ris*
Si sui dolens *et* entrepriz 10504
De bel acuiel qui li a mis
Q*ui* tant auancoit nos amis
Sil ne*n* ist ie sui mal baillis
P*us*que tibullus mest faillis 10508
Q*ui* *con*noissoit si b*ie*n mes teches
P*ar* cui mort ie bruissay mes fleche*s*
Q*ua*ssai mes ars *et* mes cuiurees
Trainay toutes descirees 10512
Dont[1] tant ai dangoises *et* teles
Q*ua* son tomblel mes lasses deles
Trainay toutes desrompues
Tant les ai de deul debatues 10516
P*our* cui mort ma m*er*e ploura
Tant que p*re*s q*ue*l ne sacoura
Neist nuns[2] qui pitie ne*n* p*re*ist
Q*ui* pour lui plourer n*ous* ueist 10520
En noz pleurs not il frein ne b*ri*de*s*
Gallus catulus *et* ouuides
Q*ui* b*ie*n sorent dam*our*s tretier
Nous eussent or b*ie*n mestier 10524
Mes cascuns daus gist mors p*ou*ri*s*
Ve ci g[u]illaume de loris
Cui ialousie sa contrere
Fet tant d'angoise *et* de deul t*re*re 10528
Q*ui*l e*st* en perill de mourir
Se ie nen pens du soucourir
Cist me conseillast uolentiers

---

[1] Scritto in margine dalla stessa mano.
[2] Aggiunto sulla riga.

Digitized by Google

*Com*me cil qui miens e*st* tout ent*iers* 10532
Et drois fust car p*our* lui meimes
En ceste peine n*ous* meismes
De tous nos barons asembler
P*our* bel acuiel toudre ou embler 10536
Mes il nest pas ce dit li sages
Si seroit ce mout g*ra*nt do*m*mages
Se si loial s*er*iant p*er*doie
f. 2*r*, col. 2] Co*m*me secourre le puisse ou doie 10540
Q*ui*l ma si loiaument s*er*ui
Q*ui*l la bie*n* uers moy deserui
Q*ue* iassaille *et* que ie matour
Et desrompre les m*ur*s de la tour 10544
Et du fort chastel asseoir
A tout q*ua*nq*ue* iai de pouoir
Et plus encor me doit s*er*uir
Car pour ma g*ra*ce deseruir 10548
Doit il *com*mencier romanz
Ou seront mis tout mi co*m*ma*n*z
Et iusque la le fournira
Ou il a bell acuiel dira 10552
Q*ui* languist ore en la p*ri*son
P*ar* doleur *et* par mesprison
M*ou*lt sui durement esmaies
Q*ue* entrouble ne maie*z* 10556
Si en ai deul *et* deconfort
James niert rie*n* qui me co*n*fort
Se ie p*er*t v*ost*re bienuoillance
Car ie nai mes aillieurs fiance 10560
Ci repousera guillaumes
Le cui tomblel soit plein de blasme*s*
Dencens de mirre *et* daloe
Tant ma serui *et* tant ma loe 10564
Puis uend*ra* ieh*an* clopinel
Au cuer iolif au cuer isnel
Q*ui* nestra sur l*er*e a meu*n*

Digitized by Google

Q*ui* a saoul *et* iu*n*gu 10568
Me seuira toute sa uie
Sanz auarice *et* sanz enuie
Et sera si tres-sages ho*n*
Q*ui*l naura cure de rason 10572
Q*ui* mes ongnemens het *et* blasme
Q*ui* plus flere*n*t souef q*ue* basme
Et sil auient *com*m*en*t quil aille
Q*ui*l en aucune chose faille 10576
Car il nest pas ho*n* qui ne peche
f. 2*v*, col. 1] Tousiours a cascun quielque tece
Le cuer u*er*s moi tant aura fin
Q*ue* tous homs a main en la fin 10580
Q*uan*t en compte .. sentira
Du fourfet se repentira
Ne me uoudra pas lors t*ri*chier
Cist aura les roma*n*z si chier 10584
Q*ui*l uoudra tout p*ar*fenir
Se temps *et* leu len peut uenir
Car q*ua*nt guillaume cessera
Jehan le *con*tinuera 10588
Emp*re*s la mort que ie mente
Anz trespassera plus de xl
Et dira pour le meschance
P*our* paour de desesperance 10592
Q*ui*l nait de bel acoiel p*er*due
La bienuoillance au*a*nt eue
Et si lai ie perdu espoir
A poi que ne men desespoir 10596
Et toutes les autres p*ar*oles
Q*ui* mes quil soient sages *et* fole*s*
Jusqua tant quil aura coillie
Seur la branche v*er*t ou foullie 10600
La tres bele rose u*er*meille
Et quil soit iours *et* quil seueille
P*us* [uoudra si] la chose espondre

Digitized by Google

Qui uers rien pourra repondre 10604
Si ci conseill metre i peusent
Tantost *con*seillie meussent
Mes p*ar* cestui ne peut ore est*re*
Ne p*ar* celui qui nest a nestre 10608
Car il nest mie ci p*re*sens
Si nest la chose si pesans
Q*ue* c*er*tes q*ua*nt il sera neis
Se ie ni uieng tous enpenes 10612
Pour lire li n*ost*re sentence
Si tost co*m* il istra denfance
Ce u*ous* os iurer *et* pleuir
f. 2*v*, col. 2] Q*ui*l nen pouroit iames cheuir 10616
La priere au dieu damours
pour mestre iehan de meun[1]
Et pour ce q*ue* b*ie*n p*ou*roit estre
Q*ue* cil ieh*an* qui est a nestre
S*e*roit espoir enpechiez
Si seroit ce deaus *et* pechiez 10620
Et do*m*magez as amoreus
Q*ui*l fera m*ou*l de bien p*ou*r eus
P*ri*ie ie lucina la deesse
Denfantem*en*t q*ui*l doinst q*ui*l nesse 10624
Sans mal *et* sanz en*com*brem*en*t
Si quil puist uiure longuem*en*t
Et q*ua*nt ap*re*s a ce uendra
Q*ue* iupit*er* uif le tendra 10628
Et quil deura estre abeures
Des ainz neis q*ui*l soit seu*re*s
Des tonniaus q*ui*l a touziors double*s*
Dont lun est clers li aut*re*s troubles 10632
Li . i . dous li autres amers
Plus que nest suie ne la m*er*s
Et quil ou berciail s*e*ra mis

[1] Rubrica in rosso nel ms.

Digitized by Google

Pour ce quil ert tant mes amis 10636
Ja laflub*ere* de mes eles
Et li certame notes teles
Q*ue* puis quil sera denfance
Endoctrine de ma science 10640
Si fleutera noz p*ar*oles
P*ar* karrefours *et* p*ar* escoles
Selonc le langage de france
P*ar* tout le rengne en audience 10644
Q*ue* iames cil qui lorr[ont]
De douz maus dam*er* ne mourront
Sil le croient seurement
Car tant en lira p*ropri*ement 10648
Q*ue* trestout cil qui ont a uiure
Deuroient apel*er* ce liure
Le miroer as amoreus.

f. 3*r*, colr 1] Si que tout p*er*t li acheteres 10800
Car ia tant ni metra dauoir
Q*ui*l en puist sengnourie auoir
Ne que ia puist enpechier
P*our* donner ne pour p*re*chier 10804
Q*ue* maugre sien autant en ait
Vns estranges sil i uenait
P*our* donner tant ou plus ou mains
Fust Bretons englois ou romans 10808
Voire espoir trestout p*our* noiant
Tant peut al*er* flamboiant
Sont donc sage tiel marchant
Mes fol *et* chaitif *et* meschant 10812
Q*uan*t chose acient achetent
Ou tout p*er*dent q*ua*nquil i metent
Ne si ne leur peut demourer
Ja tant ni sauroit labourer 10816
Nepourq*ua*nt ie mi puis naier
Ma m*er*e ne seut rien paier
Nest pas si fole ne si nice

Digitized by Google

Quel sentremeist en tel uice 10820
Mes bien sacies que tiex le paie
Que puis se repent de la paie
Quant pourete la en destrece
Tout fust diciple richece 10824
Que pour moi rest en grant esueill
Quant ele ueut ce que ie weull
Mes par seinte venus ma mere
Et par saturnus son uiel pere 10828
Qui ia lengrendra geune tousse
Mes non pas de sa fame espouse
Encor uous veul ie plus iurer
Pour miex la chose asseurer 10832
Par la foi que doi touz mes freres
Dont nuns ne set nomer les peres
Tant sont diuers tant en y a
Que tous ma mere a soi lya 10836
Encor uous en iur et tesmoingn
f. 3r, col 2] La palu denfer a tesmoingn
Or ne beure ie de pinement
Deuant .i. an se ie ci ment 10840
Car des diex saues le costume
Qui a pariurer le costume
Nen boit iusque len soit passes
Or en ai ie iure asses 10844
Mal bailli sui se men pariur
Mes ia ne men uerroiz pariur
Puis richece ci me faut
Chier li cuit uendre ce defaut 10848
Ele le comperra sele ne sarme
Au mains despee et de gisarme
Et puis quil ne mot pas hucher
De lors quil sont que trebuchier 10852
La forterece et la tour dui
Mal uit aiourner le iour dui
Se puis Riche homme baillier

Digitized by Google

Vous le me u*er*res si taillier 10856
Q*ui*l nau*ra* ia tant mars ne liures
Q*ui*l nen soit en brief temps deliures
Voler ferai tous ses deniers
Sil ne li sourdent en greniers 10860
Si le plumeront nos puceles
Q*ui*l li faudra plumes noueles
Et le metront a t*er*re uendre
Sil ne sen set mout b*ie*n deffendre 10864
Poure ho*m*me ont fet de mo leur mest*re*
Tout ne maient il de quoy pestre
Ne les ai ie pas en despit
Nest pas preudom qui les despit 10868
M*ou*lt est Richece enfrume *et* gloute
Q*ui* les uitoie *et* chace *et* boute
Mix aiment que ne font li riche
Li auer li tenant li chiche 10872
Et font foi[1] que doi mon ael
Plus seruiable *et* plus lael
Si me soufist a g*ra*nt plente
f. 3*v*, col. 1] Leur bon cuers *et* leur uolunte 10876
Mis ont en moi tout leur penser
A force mesteut deus penser
Tous les meisse a g*ra*nt hauteces
Se ie fusse die de richeces 10880
Ausinc co*m*me ie sui die damours
Tiel pitie me font leur clamours
Si couuient que cestui seq*ue*ure
Q*ui* tant en moy s*er*uir labeure 10884
Car sil des maus damours apuroit
Nap*er*t quen mei point damour oit
Li baron de lost[2]
Sire font il cest u*er*itez
Trestout q*ua*nq*ue* v*ous* recitez 10888

[1] Della stessa mano sulla riga.
[2] Rubrica in rosso nel ms.

Digitized by Google

Bien rest li serement tenables
Comme bons *et* fins *et* conuenables
Et fet aues des riches ho*m*mes
Ainsinc ert il ce*r*tains en so*m*mes 10892
Se riche homme u*ous* font hommage
Il ne feront mie que sage
Car ia ne v*ous* en pariurrez
Ja la peine riens ne*n*dures 10896
Q*ue* piument en laisies a boiure
Dames leur brace*r*ont tel poiu*re*
Sil puent en leur laz cheoir
Q*ui*l leur en deura mescheoir 10900
Dames si coutoises seront
Q*ue* b*ie*n u*ous* en aquit*er*ont
Ja ni querres autre vicares
Car tant de blanches *et* des naires 10904
Leur diront ne u*ous* esmaies
Q*ue* u*ous* en tendres a paies
Ja ne u*ous* est meslez sur eles
Tant leur conteront de noueles 10908
Et tant leur mouueront de req*ue*ste*s*
Par flat*er*iez desonnestes
Et leur donront si g*ra*nt colees 10911
Si les croient c*er*tainement 10913
f. 3*v*, col. 2] Ne leur demourra tenement
Q*ui* ne wielle le mueble esmuez
Dont il seront p*ri*mes deliure 10916
Et commandez q*ua*nque u*ous* uoudreiz
Nous le feron soit tort soit droiz
Mes faus semblant ....
Pour u*ous* entremetre ne sose 10920
Car il que u*ous* le haez
Ne set se honnir le....
Si uous p*ri*ons trestout biau sire
Q*ue* uous li pardoingnies u*ost*re ire 10924

Digitized by Google

Et soit de u*ost*re baronie
Aueuc Atenance samie
Cest n*ost*re acort cest nostre otroy
Li dieu d'amours[1]
Par foi dist amours ie lotroi 10928
Des or weul quil soit a ma court
Ca viengne auant *Lacteur* 10930
Et cil court *Li dieu damours*[2]
Faus semblant p*ar* tel *con*uena*n*t
Seras a moi tout maintena*n*t 10932
Q*ue* tous nos amis aideras
Et que ia nun nen greueras
Ains penseras deus aleuer
Et de nos anemis greuer 10936
Tiens soit li pouors *et* li baus
Tu me seras roi des ribauz
Q*ua*insi le ueut n*ost*re chapitres
Sanz faille tu ies t*ra*itres 10940
Et lerres trop desmesures
C. mile fois tes p*ar*iures
Mes touteuois en audience
Pour nos gens oster de doutance 10944
*Com*ment ie que tu leur ensenge
Au mains par generaus e*n*se*n*ge
En quiel lieu[3] miex ce t*rouer*oi*en*t
Se du trouuer mest*er* auoient 10948
*Et com*ment len te *con*noistra

f. 4 *r*, col. 1] Tiex gens boiuent trop de mesese
Nest uie qui tant me desplese 11536
Mes esgardes que de deniers
Ont usurier en leur g*re*niers

---

[1] Rubrica in rosso nel ms.
[2] Rubrica in rosso nel ms.
[3] Ms. *l. meimes m.*, dove *meimes* però è espunto.

Digitized by Google

Faussonnier *et* termoeeurs
Balif bidel preuost maieur 11540
Tuit uiuent pres que de rapine
Li menuz pueple les encline
Et cil comme leu les deueurent
Trestous seur les poures genz queurent 11544
Nest nuns qui despoillier nen voille
Tuit safublent de leur depoille
Trestout de leur sustance hument
Sanz escauder tous vis les plument 11548
Les plus fort le feble derobe
Mes ie qui ues ma simple robe
Lobe lobes *et* lobeeurs
Robe robez *et* robeeurs 11552
Par ma robe entasse *et* amasse
Granz tresors en tasse *et* en masse
Qui ne peut pour riens afunder
Car se ie faz pales funder 11556
Et acomplis tous mes delis
De compaingnie en delis
De tables pleines dentremes
Car ie ueul autre uie mes 11560
Recroist mes argens *et* mes ors
Car ain que soit vies mes tresors
Deniers me uienent a resours
Ne fas ie bien tumber mes ors 11564
En aquerre est toute mentente
Miex uaut mon pourchas que ma rente
Son me deuoit tuer ou batre
Si me ueul ie par tout enbatre 11568
Je ne queroie ia cesser
Ou demperis confesser
Ou rois ou dus ou bers ou contes
Mes de poures genz est ce hontes 11572
f. 4*r*, col. 2] Je naim pas tel confession
Se ce nest pour autre ocoisson

Digitized by Google

Je nai cure de poure genz
Leur estat nest ne biau ne ge*nz* 11576
Ces emp*er*eurs ces ducesses
Ces roines *et* ces contesses
Ces hautes dames palazimes
Ces abeiesses ces beguines 11580
Ces ballives ces chevaleries
Ces bourgoses cointes *et* fieres
Ces nonnains *et* ces damoiseles
P*our* q*ue*us soient riches et beles 11584
Soient nues *et* b*ie*n parees
Ja ne sen iront esgarees
Et pour le sauuement des ames
Ienquier de singneurs *et* des dame*s* 11588
Et de trestoute la mainsnies
Les p*ropri*etes *et* les uies
Et leur fet croire met es testes
Q*ue* leur p*re*stre cures sont bestes 11592
Enu*er* moy *et* mes compaingnons
Dont iai m*ou*lt de maues gaingno*n*s
A cui ie seul sanz riens celer
Les secres aus gens reueler 11596
Et eus ausinc tout me reuelent
Q*ue* riens ou monde il ne me celent
Et pour les felons aparcoivre
Q*ui* ne cessent de gens decoiure 11600
Paroles uous dirai ia ci
Que nous lisson de saint maci
Cest a sauoir leuangeliste
Ou xxiiiisme chapitre 11604
Sus la choerie de moysi
Car la glose lespont ainsi
Cest le testament ancien
Sidrent scribe *et* pharisien 11608
Ce s*un*t les fauses maudites
Q*ui* la letre apele ypocrites

Digitized by Google

f. 4*v*, col. 1] [F]etes cil qui sermonoient
Ne fetes pas ce quil feront 11612
Du b*ie*n dire neurent ia lent
Mes il nont du fere talent
Il lient aus gens deceuables
Si ies fes qui ne sunt paz p*our*table*s* 11616
Et seur les espaules leur posent
Mes a leur doi mouuoir nosent
Pour q*uo*i n*on* p*ar* foi quil ne ueulent
Car les espaules souuent seulent 11620
Au portoours des fes doulour
Pour ce fuient cil tiel[1] uolour
Sil font eures qui bones soient
Cest pour ce que les gens les uoie*n*t 11624
Leur philatieres eslargissent
Et leur phimbries engrandisse*n*t
Et des sieges an a tables
Les plus haus le pl*us* honourables 11628
Et les p*re*miers es sinagoges
Com fiers *et* orguelleus *et* roges
Et aiment que lon les salue
Q*uan*t cil trespassent p*ar* la rue 11632
Et voulent estre apele mestre
Ce quil ne doiuent pas estre
Car leuangile uet encontre
Q*ui* leur desloiaute demonstre 11636
Une autre costume rauo*nz*
Seur ceus que contre n*ous* sauo*n*s
Trop les uoulons forment hair
Et tuit[2] par acort enuair 11640
Ce que lun heent laut*re* heent
Trestout a confundre le beent
Se nous uoio*n* quil puist co*nq*u*e*rre
P*ar* quiexque honeur *et* t*er*re 11644

[1] Scritto in margine dalla stessa mano con un rimando.
[2] Una parola cancellata in rosso.

Digitized by Google

Prouendes ou possessions
A sauoir nous estudions
Par quele eschiele il peut monter
Et pour lui miex prendre et dauter 11648
f. 4v, col. 2] Par trahison le diffamons
Vers puis que nous ne lamons
De leschiele les eschaillons
Ainsinc les rompon et les pillonz 11652
De ses amis quil ne saura
Ja mort que perdus les....
Car sen apart le greuons
Espoir blasme en serons 11656
Et si faudron a nostre esme
Car nostre entencion pesme
Sauoit cil il se defendroit
Si que len nous en reprendroit 11600
Grant bien se lun de nous a fet
Par nous tenon afet
Par die uoire sil le feingnoit
Ou san plus uanter sen deingnoit 11664
Davoir auancie quieuque hommes
Tuit du fet parchonier nous sommes
Et dison bien sauoir deues
Que tiex est par nous eleues 11668
Et pour auoir des genz loenges
Des riches hommes par losenges
Empetrons que letres nous doingnent
Qui la bonte de nous tesmoingnent 11672
Si que len croie par le monde
Que uertu tout en nous habude
Et tous iours poures nous faingnons
Mes comment que nous nons pleignons 11676
Nous sommes ce uous fet a sauoir
Cil qui tout ont sanz riens auoir
Si mentremet de correrages
Ie fei pes ie ioingn mes mariages 11680

Digitized by Google

Sour moy p*reng* exequcions
Et uois en procuracions
Messagier sui *et* fas enq*ue*ste
Si ne me s*ont*... destre honestes 11684
Les autrui besoingnes tretier
Ce mest .i. t*ro*p pesant mestier.

JOLE RUGGIERI.

Le thème garg- et ses dérivés dans la toponymie de la Gaule.

Dans son petit glossaire gaulois, Dottin [1] signale une forme *gargeno-* « thème de nom gaulois », qu'il tire d'un passage de Silius Italicus, et qu'il rapproche de l'irl. *garg* « féroce ». Ce *gargeno* provient évidemment du nom du prince boïen *Gargenus*, cité en effet par Silius [2]; et, d'autre part, l'irl. *garg* « rude, sauvage » est très justement rapproché par M. Pedersen du grec γοργός « terrible » et de l'arménien *karcr* « dur » [3].

Il est probable qu'en gaulois ce thème garg- existait non seulement dans le nom de personne *Gargenos*, mais encore dans d'autres noms de personne cités par Holder, soit *Gargorix*, forme reconstruite par cet auteur d'après un texte unique qui donne « rex vetustissimus Gargoris [4] », *Gargilius*, ainsi que *Gargonius*. Il est vrai que tous les exemples mentionnés par Holder de ces deux derniers noms proviennent d'Italie, et qu'ils sont tirés d'auteurs classiques comme Horace, Palladius, Cicéron ou Sénèque, et que les seules inscriptions où l'on ait le nom de *Gargilius* ont été retrouvées à Salone et à Aumale, celles où figure *Gargonius* à Foligno: ce ne sont pas là, certes, des preuves de la « gallicité » de ces noms. Il est vrai encore que ce même thème a dû vivre dans l'onomastique italienne, témoin le nom de famille *Gargiulo*, commun dans la péninsule sorrentine. Mais, d'autre part, *Gargonius* se retrouve non seulement dans le nom de lieu *Gargagnano* (Vérone), ainsi que Holder l'a reconnu, mais aussi dans *Jargagnac*, selon M. Skok [5], et *Gargilius*, ou les formes parallèles *Gargellius* et *Gargallus*, expliquent fort bien le nom de lieu *Gargailhan* (Hérault) d'après le même auteur. Il ne serait pas impossible, dès lors, que ces noms *Gargonius* et *Gargilius* soient d'origine gauloise: ils ont en tout cas été connus non seulement en Italie, mais en Gaule aussi.

La preuve que l'onomastique gauloise possédait, à côté des dérivés *Gargenus* et *Gargorix* — et peut-être *Gargonius* et *Gargilius* — le simple * *Gar-*

---

[1] G. Dottin, *La langue gauloise*, Paris, 1920, p. 258.
[2] Cfr. Holder, *Altceltischer Sprachschatz*, t. I, col. 1983.
[3] H. Pedersen, *Vergleichende Grammatik der keltischen Sprachen*, t. I, Göttingen 1909, p. 95.
[4] Holder, *op. cit.*, loc. cit.
[5] P. Skok, *Die mit den Suffixen* -acum, -anum, -ascum *und* -uscum *gebildeten südfranzösischen Ortsnamen*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 2. Heft, Halle a. S. 1906, p. 179.

Digitized by Google

gos, **Gargus*, déjà supposé par M. Gröhler[1], se trouve dans le fait qu'en Gaule précisément, comme l'a remarqué M. Skok, Garg- paraît se retrouver fréquemment dans des noms de lieu: il ramène *Gargan* (Hte-Vienne), *Gargan Villar* (Tarn-et-Garonne) à un Garganum, et rapproche de ce radical *Gargas* (Hte-Garonne, Vaucluse, Isère, Htes-Pyrénées), *Gargo* (Lozère), *Gargoile* (Gironde), *Jarjayes* (Htes-Alpes) ainsi que, semble-t-il, le nom de lieu *La Jargeatte*, *Gargatas* en 1022, dans la Drôme, et *Jargeau* (Loiret), où Longnon au contraire voit un dérivé en -ialon d'« un des noms antéromains du chêne », soit un Garrigojalum[2].

C'est vraisemblablement à un étymon *Gargojalum qu'il faut faire remonter, non seulement ce *Jargeau* du Loiret, mais un autre *Jargeau*, montagne de la Haute-Vienne, de 731 m. d'altitude, où prennent leur source des affluents de la Briance et de la Caubade, ainsi qu'un *Gergueil* (Côte d'Or, arrond. de Dijon), malgré les formes « terra *Gergulii* », « fundus *Gerguliacus* » des alentours de 1120[3] — on trouve la graphie *Gerguil* à cette même époque, d'ailleurs —.

Mais le thème garg- paraît avoir été particulièrement productif en hydronymie. Dans l'Oise, en effet, coule la *Gergogne*, qui naît près de Bouillancy, passe en Seine-et-Marne et se jette dans l'Ourcq : son nom remonte sans doute à un *Gargonia. Dans l'Indre prend naissance la *Gargilesse*, qui sort d'un étang près de la Boussige, et se perd dans la Creuse. Aux alentours de Fréjus coule le *Gargalon*, *Gargaloun* en provençal, d'après Mistral[4]. Dans l'Ain existe une fontaine appelée *Jarjonod*, dans la commune de Champagne-en-Valromey[5]: ce nom s'expliquerait par un *Gargion- et une finale qui remonterait, selon Philipon — mais le problème, je crois, demanderait à être repris — à un suffixe -ōti-[6]. Dans l'Aisne, enfin, le nom de *Jaulgonne* (cant. de Condé), *Jaugunne* en 1223, *Jargonia* en 1224[7], doit sans doute son origine à un nom de cours d'eau, soit à un *Gargonia, comme la *Gergogne* de l'Oise, qui, par changement de suffixe, aura abouti à la forme actuelle.

Le département de l'Ain a sans doute d'autres hydronymes ayant la même origine que *Jarjonod*. Un affluent de la Saône porte le nom de *Jorjon*, remontant à un *Garg-ione[m; et un ruisseau, qui se jette dans le Seran, s'appelle la *Georgette*: ce nom doit être évidemment rapproché de *La Jargeatte* de la Drôme, ainsi que du lieu-dit lausannois *Georgette* sur lequel je reviendrai dans un instant. Il est même possible que le nom d'une fontaine, la *Georgia*[8], dans la commune de Neuvilly (Meuse), ait une origine semblable.

Le nom de *Georgette* désigne aujourd'hui un quartier important de la ville de Lausanne, et une avenue s'appelle « avenue de *Georgette*. » Le quartier est d'ailleurs d'origine récente: jusqu'au milieu du siècle dernier, il n'y avait là

---

[1] H. Gröhler, *Über Ursprung und Bedeutung der französischen Ortsnamen*, I. Teil [seule parue], Sammlung romanischer Elementar und Handbücher, V. Reihe, 2. Bd., Heidelberg 1913, p. 127.
[2] A. Longnon, *Les noms de lieu de la France*, p. p. P. Marichal et L. Mirot, Paris 1920, p. 67.
[3] A. Roserot, *Dictionnaire topographique du département de la Côte d'Or*, Paris 1924, p. 182.
[4] Mistral, *Dictionnaire provençal-français*, t. II, p. 26.
[5] E. Philipon, *Dictionnaire topographique du département de l'Ain*, Paris 1911, p. 212.
[6] Cfr. E. Philipon, *op. cit.*, p. III et, du même auteur, *Les peuples primitifs de l'Europe méridionale*, Paris 1925, p. 244
[7] Matton, *Dictionnaire topographique du département de l'Aisne*, Paris 1871, p. 145.
[8] Liénard, *Dictionnaire topographique du département de la Meuse*, Paris 1872, p. 92.

Digitized by Google

que des vignes et des prés. Dans le courant du XVe siècle, on rencontre les formes *Jarjataz*, *Jarjetaz* la plupart du temps — le plus ancien exemple de *Georgettaz* que je connaisse se trouve dans le répertoire d'un plan de Lausanne de 1579: mais la planche 23 de ce même plan donne encore *En Jorgettaz*[1] —. Le *Cartulaire de Notre-Dame de Lausanne*, plus anciennement, donne les formes suivantes :

1239 quadam pieci de terra que jacet in *Gargata* (*Cartulaire du chapitre de Notre-Dame de Lausanne*, Mémoires et Documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse romande, t. VI, Lausanne 1851, p. 632).

1238 super vineam suam inter Palaieres et *Jariata* (*Id.*, p. 656).

1233 vinearum que sunt ultra burgum et *Iarlata* (*Id.*, p. 599),

cette dernière graphie étant vraisemblablement une faute de lecture de l'éditeur du cartulaire, pour *Iariata*, soit *Jarjata*.

Aucune de ces mentions, et aucune mention postérieure non plus, n'a trait à un ruisseau: *Georgette* ou ses correspondants plus anciens est toujours le nom porté par le lieu-dit lui-même. Mais il est hors de doute que ce nom de lieu-dit est dû au nom d'un ruisselet, aujourd'hui canalisé, invisible en tout cas, qui passait là. Ce ruisseau, d'après la carte de Lausanne dressée par Berney en 1838, prenait naissance au nord-est de la ville, au lieu-dit En Montagibert, descendait vers le sud, passait, ainsi qu'en témoigne un plan de Lausanne de 1713, tout près de la porte de Martheray, puis coulait tout auprès d'une fontaine appelée la Fontaine des Amours, située au carrefour des actuelles rue d'Étraz et avenue de Villamont, suivait ce qui plus tard deviendra cette dernière avenue, puis ce qui plus tard aussi s'appellera avenue de Georgette et avenue Juste-Olivier. Là, ainsi qu'en témoigne la carte Berney, le ruisseau se divisait en deux; une des branches se dirigeait vers l'ouest : mais ce doit être là un détournement relativement moderne de notre cours d'eau, qui auparavant devait en entier continuer son chemin vers le sud et, après quelques méandres, se jeter dans le lac un peu à l'est du port d'Ouchy.

Ce ruisseau dont le cours est ainsi précisé, ne semble pas avoir porté de nom dans les textes du moyen âge : mais il est extrêmement probable, je le répète, que c'est lui le parrain du lieu dit *Gargata*, *Jarjata*, *Georgettaz*, *Georgette*.

La succession de ces formes s'explique sans autre. Notons simplement que la graphie de 1239, *Gargata*, ne répond nullement à la forme que devait avoir notre hydronyme à Lausanne à cette époque : il est évident que le Ga- initial avait déjà été palatalisé, et que le nom se prononçait déjà *djŭrdjątă* ou quelque chose d'approchant. Par ailleurs, cette graphie archaïsante correspond au *Gargatas* de la Drôme de 1022. — Quant à la finale *-ata* des formes lausannoises anciennes, ainsi que du *Gargatas* méridional, elle doit être la même sans doute que celle qui se retrouve, au masculin, dans le nom de *Jorat*, nom qui désigne assez fréquemment en Suisse des pâturages ou des massifs boisés[2], et dans

---

[1] E. Mottaz, *Dictionnaire historique, géographique et statistique du canton de Vaud*, t. I, Lausanne 1914, p. 756, dit que « le nom de Georgette n'apparaît qu'au XVIII siècle ».

[2] Cfr. H. Jaccard, *Essai de toponymie*, Mémoires et Documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse romande, 2e série, t. VII, Lausanne 1906, p 214.

Digitized by Google

Morat, petite ville du canton de Fribourg. Or, pour expliquer cette terminaison de *Jorat* et de *Morat*, M. Hubschmied a très heureusement proposé un diminutif celtique -ẹtto [1], différent du diminutif -ittu qui a donné *-et* en français, de sorte que *Jorat* serait un *jurẹtto-, et *Morat* un *Morẹtto, forme abrégée, hypocoristique si l'on veut, de Moridunum « forteresse du lac » qui s'est conservé, ainsi que l'a vu d'Arbois de Jubainville [2], dans *Murten*, nom allemand actuel de Morat

En un mot, *Georgette* s'expliquerait par un étymon *Gargẹtta: et ce thème Garg- se retrouve ailleurs dans l'hydronymie de la Suisse romande. Il existe en effet aux environs de Genève un hameau et un ruisseau du nom de *Jargonant*, *Gergunant* en 1368, « nantum de *Jergunant* » en 1475, d'après Jaccard [3]; et ce nom serait formé, d'après cet auteur, d'un « nant, mot celtique= vallée, ruisseau, et d'une racine également celtique qu'on retrouve dans Gergovie ». Qu'il y ait dans *Jargonant* un -nanto final, c'est ce qui est infiniment probable: mais je pense que la première partie du mot s'explique plus facilement par cette racine Garg- dont j'ai donné jusqu'ici plusieurs exemples. Ce nom, bref, remonterait plutôt à un *Gargono-nanto-, ou à un *Gargonno-nanto-, mot composé analogue comme formation à *Dinant*, *Grenant* ou *Lournand* [4].

Il n'est pas impossible que dans ces hydronymes comme *Garg-ion- > *Jorjon*, *Garg-ono-nanto- > *Jargonant*, *Garg-onia > *Jargonia* > *Jaulgonne*, *Garg-onia > *Gergogne*, le thème Garg- ait été un nom de divinité, divinité tantôt masculine, tantôt féminine, tantôt génie des eaux, tantôt nymphe de source, nom qui aurait été à peu près l'équivalent de « Sauvage ». M. Hubschmied a très justement remarqué que ces suffixes -ono-, -ona, en particulier, si fréquents dans les noms de cours d'eau, se retrouvent très souvent aussi dans les noms de divinités gauloises, et que l'on sait « welch grosse Rolle die Flusskulte in Gallien wie im alten Irland und in Britannien spielten » [5]. Un texte relatif à Neyruz (canton de Fribourg), des alentours de 1200, mentionne une fontaine « du *Salvaio* » [6]: ce nom, comme peut-être les *Wildbach*, *Wilḍenbach*, des cantons de Soleure, de Zurich et de Berne, peut être une traduction d'un hydronyme en Garg-, ou une lointaine réminiscence du génie gaulois qui s'est appelé le « Sauvage » et qui, peut-être, est le prototype de ce *sĕrvặdzŏ*, personnage « qui figurait dans les anciennes chansons en usage à la fête du premier dimanche de mai » [7].

PAUL AEBISCHER.

---

[1] J.-U. Hubschmied, *Drei Ortsnamen gallischen Ursprungs: Ogo, Château-d'Oex, Uechtland*, Zeitschrift für deutsche Mundarten, vol. XIX (1924) (Festschrift Bachmann), p. 191 sgg.

[2] J. d'Arbois de Jubainville, *Morten, Murten, Moridunum*, Revue celtique, t. XXVI (1905), p 383.

[3] H. Jaccard, *op. cit.*, p. 214.

[4] Cfr. A. Longnon, *op. cit.*, p. 52.

[5] J. U. Hubschmied, *art. cit.*, p. 197, note 2: il renvoie à l'ouvrage de J. A. Macculloch, *The Religion of the Ancient celts*, Edinburgh 1911, pp. 181-187.

[6] J. Gumy, *Regeste de l'abbaye de Hauterive*, Fribourg 1923, p. 113, n. 319.

[7] L. Odin, *Glossaire du patois de Blonay*, Lausanne 1910, p. 521. Cfr. surtout G. Bertoni, *Servâdzo*, Bulletin du Glossaire des patois de la Suisse romande, 12e année (1913) pp. 33 39, qui montre que ce « Sauvage » était à l'origine une divinité et un symbole des forêts, des champs et de la nature.

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

Philippe Van Tieghem. *Tendances nouvelles en histoire littéraire.* Paris, Belles Lettres, 1930.

Prendendo occasione da una discussione svoltasi nei voll. XVII, XVIII e XIX (1926-1928) della *Romanic Review* tra lo Spingarn, il Mornet e il Faÿ, l'autore di questo opuscolo vuol far conoscere alcune tendenze che egli dice « nuove », sulla critica letteraria. Oltre le idee dei tre studiosi citati, riferisce quelle di altri che in tempi diversi hanno manifestato un più o meno palese dissenso dal metodo invalso nelle scuole superiori: metodo, come si dice, storico positivistico. Delle condizioni degli studi letterari alla fine del sec. XIX il Van Tieghem discorre così (p. 23): « Les études littéraires n'avaient pas de méthodes. Des tempéraments délicats ou puissants livraient au public le résultat de leur réaction devant nos grands auteurs passés et faisaient de la critique esthétique; des esprits pholosiphiques vérifiaient des théories avec les œuvres de ces auteus, soit sur les lois des genres, soit sur les les rapports entre l'œuvre et ses causes ». Ma ecco il séguito: il creatore della storia letteraria, dopo Sainte-Beuve, sarebbe il Lanson; la letteratura comparata dovrebbe la sua fortuna al Baldensperger. Pare di sognare. Oggi si affermerebbe come « nuovo critico » René Bray, il quale distingue ancora fra storia letteraria e critica letteraria. Nessuno nega le benemerenze del Lanson e del Baldensperger; ma, in fatto di principi, è permesso avanzare legittime riserve. Segue, dopo alcune brevi pagine su alcuni studi critici dovuti ad autori russi, come il Jirmounski, l'esame di un'opera del Dragomirescou e di un'altra del Cysarz. La conclusione è giusta, ed è che tutte le nuove teorie « s'opposent à l'excès de l'historicisme ».

Il Van Tieghem si sbriga rapidamente così della critica della fine del sec. XIX, come della nuova critica. Su quella afferma cose inesatte (su cui non occorre insistere in questo resoconto); di questa dà un'informazione non solo nebulosa, perchè non inspirata a un criterio ben chiaro e definito, ma anche imperfetta, perchè vi è trascurato tutto il contributo dato dall'Italia, dove i problemi di metodo hanno avuto e continuano ad avere un tale svolgimento e approfondimento, che non è lecito sbarazzarsene con due parolette brevi: « nous laissons de côté les idées personnelles de B. Croce (p. 35) ». Col Croce, è lasciato « de côté » Francesco De Sanctis, cioè la maggior figura di critico che vanti la storia letteraria. Di studiosi italiani il Van Tieghem si limita a ricordare il Farinelli. Il De Sanctis non è neppure citato. Neppure una sillaba sul Gentile. In

Digitized by Google

compenso, egli dà un'importanza eccessiva ai lavori degli eruditi russi della cosiddetta scuola « formalista ». Del Vossler neppure una parola, forse in omaggio al silenzio tenuto sui seguaci del Croce.

Se il V. Tieghem vorrà considerare la storia della critica, in questo ultimo trentennio, non solo da un punto di vista francese, ma generale, e se vorrà informarsi a dovere dello stato attuale di questi studi in Italia, vedrà come tutta la discussione della *Romanie Review* abbia un sapore fortemente anacronistico e come non sia possibile, in una monografia sulle « nuove tendenze nella storia letteraria », saltare di piè pari l'Italia. Quivi le idee « personnelles » del Croce, a ragion d'esempio, hanno dato frutti, che meriterebbero d'essere apprezzati adeguatamente da chi si occupa di questioni metodologiche, e hanno avuto uno sviluppo, di cui purtroppo la critica francese mostra sinora di non avere il minimo sentore. La verità è che oggi non è più possibile prescindere dal contributo dato dall'Italia a questi problemi. Ignorarli è peccato; trascurarli è colpa. Da noi l'opuscolo sulle « tendances nouvelles » del V. Tieghem sembra una voce che esca dal sepolcro.

G. BERTONI.

E. A. Lowe, *Scriptura beneventana* facsimiles of South Italian and Dalmatian Manuscripts from the sixth to the fourteenth century, Oxford, Clarendon Press, 1929 (2 vol., 101 tavole, 500×375 mm. 18 ghinee).

Con questo magnifico album paleografico il dottor Lowe ha compiuta l'opera iniziata prima della guerra con il volume *The Beneventan Script* (1912). La scrittura beneventana riceve un'illustrazione definitiva, e si ha per la prima volta sopra questo argomento un lavoro condotto secondo quei moderni criteri che, divinati dal Maffei, furono professati dal Traube, e sono ora messi in atto dal suo degno allievo e continuatore. La scrittura unciale e quella semi-unciale erano state illustrate dal Wattembach, dallo Zangemeister e dallo Chatelain, la visigotica dall'Evald e dal Loewe; il Traube aveva pubblicate liste di Mss. in capitale quadrata, capitale rustica e unciale; ma non mai sin qui tali liste erano state corredate da un ordinato album paleografico. Sarà quindi quest'opera del Lowe un modello da seguirsi in lavori paleografici.

La scrittura beneventana o cassinese è studiata e illustrata sotto tutti gli aspetti. Il L. già ne aveva rintracciate le origini nell'Italia meridionale, determinati i confini e le varietà, seguiti gli sviluppi accompagnando la sua trattazione con fotografie di alcuni dei Mss. più significativi. Qui nessuna di quelle fotografie è ripetuta, ma in 101 tavole si dà una utilissima rivista metodica, in ordine rigidamente cronologico, di quasi tutti i principali codici beneventani vergati prima del 1000, e le date ne sono in ciascun caso accuratamente indagate od accertate, nelle diverse forme: unciale (Cod. Faldensis), semi-unciale (Cod. Ilariano di Vienna), e corsiva (doppia tavola del diploma di Benevento dell'801). Giù giù fino alle tavole in cui si scorgono svanire le caratteristiche beneventane verso il prin-

Digitized by Google

cipio del secolo XIV. Vengono naturalmente illustrate anche le sotto-specie di Cava, Napoli, Troia e quella, significantissima per tanti rispetti, della Dalmazia, per cui si vedano le tavole riproducenti Mss. di Zara, di Spalato e di Ragusa. Ogni tavola è accompagnata dalla trascrizione e da un conciso commento paleografico; e molte di esse meriterebbero di essere qui ricordate. Vi sono, tra gli unciali e semiunciali, alcuni tra i pochissimi codici datati che risalgono ad età anteriore a quella carolingica; vi appare il noto *Cassiodoro* di Bamberga; l'*Apollonio di Tiro* della Laurenziana e le *Favole* di Igino. Così che dinanzi allo studioso di paleografia si stende un panorama esatto e straordinariamente istruttivo, che non soltanto rivela i più minuti sviluppi di una scuola calligrafica nettamente identificata e caratterizzata, ma dà un'idea anche più chiara che altrimenti non si avesse della eccezionale importanza culturale che deve attribuirsi a Montecassino. Ed è degno che proprio per il centenario della famosa abbazia questo lavoro sia stato portato a compimento, tanto più che esso potrà dar impulso ad altre indagini necessarie, per esempio sulla miniatura beneventana di cui sono nell'album illustrazioni altrettanto perfette quanto interessanti. Sia detto alla fine che, se quest'opera che concerne una italianissima scuola calligrafica, è pubblicata in Inghilterra da un Americano, essa è impressa su carta di Fabriano e riproduce tavole che furono approntate dall'Andersen di Roma.

C. FOLIGNO.

Karl Bergmann, *Im Spiegel der Sprache. Bilder aus Natur und Menschenleben.* Berlin u. Bonn, Ferd. Dümmler 1929. 213 S. in-8.

Verf. hat einen Teil seiner in verschiedenen Zeitschriften zerstreuten Aufsätze gesammelt und sie in Buchform als « Bilder aus Natur und Menschenleben » dem Leser vorgelegt. Schon aus diesem Untertitel geht die Tendenz des Buches hervor. Bergmann untersucht die Sprache nicht als Abstraktum, sondern in ihren Beziehungen zu Mensch und Natur. Er verfolgt die sprachliche Entwickelung des Kindes, belauscht die Soldaten in den Schützengräben, die Bauern hinter dem Pfluge und auf der Kirchweih. Er zeigt uns in welch origineller Weise der elsässische Landmann französisches Sprachmaterial eindeutscht und verfolgt umgekehrt deutsche Wörter als Zeugen deutscher Kultur bei fremden Völkern. Er deckt die konkreten Vorstellungen des naiven Menschen von Krankheit und Tod auf und weist ihre mythische Basis nach. Er legt dar, wie die Wichtigkeit des Brotes für die menschliche Ernährung in der Sprache zum Ausdruck kommt und wie sich der Wald in ihr spiegelt. Betrachtungen über das Wort *Witwe* führen ihn zu fesselnden Auseinandersetzungen über die Frauenfrage. Er zeigt weiterhin den Wert der Sprachvergleichung für die Erkenntnis der Grundbedeutung deutscher Wörter. Er versucht eine Theorie der deutschen Tiernamen und zeigt, wie die Verwendung geographischer Eigennamen als Gattungsnamen zustande kommt. Der metaphorische Gebrauch von Tiernamen und Farbenbezeichnungen gibt ihm Anlass zu einer Reihe feiner psychologischer Beobachtungen. Ins stilistische Gebiet führen die Aufsätze über die Sprache

Digitized by Google

in F. Gundolfs Buch « Caesar, Geschichte seines Ruhmes », über die Bildersprache unserer zeitgenössischen Erzähler, über die Unverständlichkeit des Fremdwortes.

Das Buch liest sich leicht, die Sprache ist ungemein klar, fliessend und eindringlich, so dass neben dem Fachmann auch der Laie auf seine Kosten kommen wird.

Einzelheiten. S. 12: Ist es wirklich wahr, dass der Deutsche im Gegensatz zum Franzosen « noch immer über dem Inhalt allzusehr die sprachliche Gestaltung vernachlässigt »? Bei den Autoren, die Verf. im 10. Aufsatz anführt, ist dies sicher nicht der Fall. — S, 16. Sehr mit Recht klagt Verf. « über die erschreckend grosse gegenseitige Unkenntnis, in der die Völker nebeneinander dahinleben ». Immerhin zeigt der Deutsche den besten Willen, die anderen Völker kennen zu lernen. Er bereist nach Möglichkeit fremde Länder und studiert deren Sitten. Andere Völker, so namentlich die Franzosen, gehen ungern ins Ausland, von dem sie daher nur unklare Vorstellungen haben. Wie sich Rezensent unlängst wieder überzeugte, gibt es auch noch in der Nachkriegszeit gebildete Franzosen, die an eine « langue autrichienne » glauben. — S. 24: *blau* = *gau*, *pfau* = *gau* in der Kindersprache ist schwer verständlich. — S. 27: Kindersprachl. *gangwolf* für *wolfgang*. Diese Umstellung begegnet auch im Altdeutschen: *gangwolf*=*gangolf*. — S. 32: Kinderspr. *ringelnatter*-= *schlingelnatter*, *aprikose* = *apfelkose* seien als gelungene Volksetymologien besonders hervorgehoben. — S. 36: Zu kinderspr. *in erde* = auf der erde vgl. lat. *in capite* « in » und « auf » dem Haupte. Vgl. auch ital. *in terra* « auf der Erde ». — S. 46: Zu *Waschküche* = niedrig hangende Wolken in der Fliegersprache sei darauf hingewiesen, dass die Wolken= und Nebelbildung mythisch häufig als ein Waschen aufgefasst wird. (Vgl. L. Laistner, Nebelsagen im Index unter « Wäsche ». — S. 57: Folger begegnet auch als Familienname. Es ist allerdings auch ein Folger=*Folhker* denkbar. — S. 93 muss es heissen: die Stadt Teschen im *chemaligen* Oesterreich-Schlesien. — S. 94: Wenn für die Küchenschabe *Russe* angeführt wird, sollte daneben auch der *Schwabe* (*Schwabenkäfer*) aufmarschieren. In Oesterreich (und ich vermute auch in Deutschland) wird die Bezeichnung *Russe* nicht auf die schwarze Küchenschabe, sondern auf eine kleinere geblich gefärbte Art angewendet. — S. 104: Ital. *cappriccio* Druckfehler für *capriccio*. — S. 105: Zu *Fuchs* als Sinnbild der Schlauheit: In den neueren Auflagen der *Brehm*'schen Naturgeschichte werden die geistigen Fähigkeiten des Fuchses ziemlich gering gewertet. — S. 106: In franz. *chattemite* « Katze » ist *mite* nicht lat. *mitis*. was lauthistorisch ganz unmöglich ist. *mite* ist vielmehr Synonym von *chatte*, also= Katze. Es ist ein schallnachahmendes Kinderwort wie unser *miez*. Vgl. *Meyer-Lübke* REW N.° 5557; Sainéan, Les sources indigènes de l'étymol. française I, 57, 207; II, 85). — S. 111: Argotfranz. *grenouille* ist nicht « geschwätziges Weib », sondern« Kokotte ». — S. 121: Zur bildlichen Verwendung der Spinne in der Literatur vgl. des Rezensenten Abhandlung « Spinnenmythus und Spinnenaberglaube in der neueren Erzählungsliteratur » (in Schweiz. Arch. f. Volksk. vol. 26, S. 55-88). — S. 130: Bei « blau » als Narrenfarbe ist der *blaue Montag* der Handwerker nicht zu vergessen. (*Blau machen* = nicht arbeiten; vgl. franz. *faire le lundi*). — S. 133: Zu engl. *blue* = « düster »,

Digitized by Google

« schauderhaft » sei verwiesen auf die *blue-devils,* die blauen Teufel, was Trübsinn, Spleen, Katzenjammer bedeutet. — S. 135: Zu viereckig = hart, derb vgl. franz. *tête carrée* als Bezeichnung des Deutschen; zu *rund* = tüchtig vgl. im Franz. bei *rond* denselben Bedeutungswandel. — S. 137: Ortsnamen nach « Linde »: Lindenwälder hat es wohl nie gegeben. — S. 143: Zu Wüste= Wald bei *Otfried* (*wuastwaldi*) vgl. franz. *désert* « Wüste » und « Wildnis ». Eine schön bewaldete Gegend bei Grenoble heisst *le Désert.* — S. 156: Zu *schüttler* = Fieber vgl. *ritten* id. zu mhd. *riden,* ahd. *rîdôn* « zittern », « beben ». (Vgl. *Weigand-Hirt,* Dwb. II, Sp. 595). — S. 159: Zu *launisch* von *luna* vgl. ital. *lunatico,* engl. *lunatic,* franz. *bien, mal luné* = gut, übel gelaunt.

Rez. würde es freuen, wenn Verf. bei einer gewiss bald zu erwartenden Neuauflage seines Buches einige obiger Bemerkungen verwerten wollte. Dem Werke, das auf einem höheren Niveau steht als die vielgekauften Bücher *Wasserziehers,* ist die gösste Verbreitung zu wünschen. Von den 21 Aufsätzen seien als besonders wertvoll hervorgehoben: Die sprachliche Entwicklung des Kindes (auf Beobachtungen ruhend, die Verf. an seinen eigenen Kindern durch zehn Jahre angestellt hat). — Der deutsche Wald. — Der menschliche Körper, seine Krankheiten, sein Bau und die Aufgabe gewisser körperlicher Organe. — Unsere deutschen Mundarten. — Lautgestaltung und Lautwandel französicher Wörter in den elsässichen Mundarten.

R. RIEGLER.

La vida y la obra de **Ricardo Monner Sans** (1853-1927). Buenos Aires, Libreria de A. Garcia Santos 1929, 455 S. in-8.

In dem vorliegenden Bande hat kindliche Pietät einem Gelehrten ein Denkmal errichtet wie es nur wenigen Sterblichen vergönnt ist. José Maria Moner Sans, der sich allzu bescheiden auf dem Titelblatt als Herausgeber nicht nennt, hat nach dem am 27. April 1927 in Buenos Aires erfolgten Tode seines Vaters Ricardo Moner Sans ein Sammelwerk veröffentlicht, bestimmt, das Andenken des Toten zu verewigen.

Zunächst bringt das Buch Proben aus den Werken des Verstorbenen, woran sich ein tief gefühltes Gedicht (Remembranza) seiner Gattin schliesst. Daran reihen sich gegen hundert grössere oder kürzere Artikel, die mehr oder minder alle die Verdienste des Hingeschiedenen in hellstes Licht setzen. Neben Argentinien, das naturgemäss das grösste Kontingent stellt, ist auch Europa vertreten mit Namen wie Menéndez Pidal, Arturo Farinelli, C. Pitollet, F. Vézinet, Gerhard Moldenhauer. Die schöne Literatur zollt ihren Tribut mit A. P. Valdés und J. M. de Acosta. Nachdem noch Grabreden und Gedenkfeiern pietätvoli gebucht sind, schliesst der Band mit einer Bibliographie der Werke des seit früher Jugend unermüdlich schaffenden Gelehrten, der sich durch eine erstaunliche Vielseitigkeit auszeichnete. In erster Linie Grammatiker, war er auch auf anderen Gebieten wie Literaturgeschichte, Pädagogik, Geographie, Volkskunde zu Hause. Als Literaturhistoriker war er auf die klassische Periode einge-

Digitized by Google

schworen. Guillén de Castro und Ruiz de Alarcón hat er Monographien gewidmet. Dass er gleichwohl für neue Literatur Verständnis hatte, beweist seine Studie über Pio Baroja. Er versuchte sich auch selbst als Erzähler und Komödiendichter.

In Buenos Aires, wohin Moner Sans im Jahre 1889 aus Barcelona gekommen war, wirkte er als Lehrer der spanischen Sprache und Literatur an verschiedenen höheren Schulen. Für die Reinheit seiner geliebten Muttersprache, die er in dem auch in sprachlichen Dingen skrupellosen Neuland Amerika fortwährend bedroht sah, brach er manche Lanze. Unter seinen Sprachreinigungsschriften seien hier genannt: Notas al castellano en la Argentina (1903). — De gramatica y de lenguaje (1915). — Disparates usuales en la conversación diaria (1923). — Barbaridades que se nos escapan al hablar (1924).

Nicht minder erfolgreich denn als Autor wirkte Monner Sans durch das lebendige Wort in der Schule. Unter seinen Schülern finden sich begeisterte Bekenner seiner Lehre. Sein Andenken wirkt in tausend Herzen dauernd fort und, wie ich höre, hat er in seinem Sohn, der als Literaturprofessor in Buenos Aires wirkt, einen treuen Hüter seines geistigen Erbes gefunden.

Der gut gedruckte, mit Porträts des Verblichenen geschmückte Band wird auch Ausländern als Lesebuch mustergiltiger spanischer Prosa treffliche Dienste leisten.

R. RIEGLER.

Grabert-Schönborn-Ullmann, *L'aspect de la France.* Ein Lesebuch zur Einführung in die Kultur Frankreichs. Zweite, unveränderte Auflage. Frankfurt a. Main, Moritz Diesterweg. 1929. XII u. 169 S. in-8.

Einen « aspect de la France », eine Gesamtschau französischen Lebens, will vorliegendes Buch geben. Diesen Zweck erfüllt es in vorzüglicher Weise. Man mag über die Einführung der « Kulturkunde » in den neusprachlichen Unterricht denken wie man will, so viel ist sicher, dass wir ihr eine Reihe sehr guter Chrestomathien verdanken. Die Lesestücke sind mit Geschmack und allseitiger Literaturkenntnis ausgewählt. Mit der Scheu vor der zeitgenössischen Literatur, an der ältere Lesebuchherausgeber litten, ist glücklicherweise gebrochen. Man findet Namen wie Georges Duhamel, Edmond Jaloux, François Mauriac.

Wie gut französisches Wesen erfasst wird, ersieht man schon aus den zusammenfassenden Kapitelüberschriften wie z. B. L'instinct de sociabilité, le goût de la centralisation, le respect de la tradition, le culte de la forme, l'amour du panache.

Wörterverzeichnis, Einleitungen und Anmerkungen zu den Texten, eine Karte von Frankreich und eine von Paris sowie künstlerisch hervorragende Bilderbeigaben erhöhen den Wert des Buches, das jedem Freunde französischer Literatur aufs wärmste empfohlen werden kann.

R. RIEGLER.

Digitized by Google

Domenico Petrini — *La poesia e l'arte di G. Parini.* Bari, Laterza, 1930. *

A fondamento di questo bellissimo saggio stanno tre idee, che rappresentano, a mio vedere, quanto di più saggio e di più chiaro si possa oggi dire intorno a Parini. Il primo dei concetti essenziali del libro di Petrini è che la parte non caduca della poesia ch'egli ha preso a studiare, è quella in cui, tra gli schemi della vecchia poesia classicheggiante, si fa strada un realismo pieno, una volontà di rappresentazione diretta, sia dell'umano lavoro come di quella società nobiliare, infrollita e corrotta. Insomma il più grande Parini è quello descrittivo, contemplatore sereno, non il Parini satirico, quello dell'ironia persistente, accanita, costruita. Anzi l'ironia — e su questo concetto, ch'è il secondo su cui posa il saggio, insiste a ragione l'autore — è il limite della poesia pariniana. Quando Parini dimentica l'intento polemico dell'opera sua, quell'intento che ha un'importanza limitata all'epoca in cui l'opera fu concepita, e si affaccia alla realtà e tutta la sua virtù di poeta è negli occhi che vedono, mentre l'animo è invaso dal grande pensiero dell'umiltà e nullità umana dinanzi all'eternità del tempo, nascono allora frammenti di una poesia grandiosa, dalle linee parche e severe, in cui il linguaggio è calato a fuso nella cosa rappresentata e fa tutt'uno con essa. Ma ci sono attimi di contemplazione, per così dire, più leggera, meno intensamente umana, ma non per questo meno vivi: attimi da cui nascono episodi e lineamenti di un mondo frivolo, molle, elegante, visto con l'occhio indulgente del creatore che ama la sua creatura. Avviene allora quella che Petrini chiama « liberazione del descrittivo dal comico, che è del più grande Parini ». « L'ironia resta in margine, limite pesante di questa poesia della descrizione ». Questo concetto è ripetuto varie volte, con parole diverse, e con quella insistenza che ne fa un cardine della costruzione critica. E delimitando meglio, e in modo riassuntivo, mentre si diffonde anche a darne le prove, il mondo veramente poetico del suo autore, il critico si esprime così, con la chiarezza delle convinzioni maturate: « Vicino al Parini della tormentata poesia dell'umano lavoro e dolore c'è un Parini innamorato del suo mondo settecentesco, un poeta che.... dimentica le sue premesse polemiche ». Questo Parini, innamorato del suo mondo è la terza idea cardine, che a guardar bene si fonde con le due prime in un tutt'uno pregnante, del libro di Petrini. Ora, queste tre idee, la prima in embrione, la seconda, quella dell'ironia, tutta spiegata e martellata, la terza giustificata, considerando Parini soprattutto come poeta, si trovano accennate anche in un mio studio, un lavoretto di diciassette pagine, pubblicato in appendice all'Annuario

---

* [L'*Archivum Romanicum*, fedele al suo programma di tener conto dei lavori di carattere estetico, anche quando si riferiscano ad autori che escano dal quadro cronologico che si è imposto, pubblica volentieri questo cenno critico del modesto e valente prof. Losavio. Nel libro del Petrini è osservabile, in particolar modo, lo studio fine del linguaggio poetico del Parini. In realtà lo studio della poesia è sempre lo studio del particolare linguaggio di un poeta. G. B.].

Digitized by Google

del R. Liceo Scientifico di Modena, nell'anno 1926. Vorrei che Petrini lo leggesse, poichè sono certo ch'egli lo ignora e che l'incontro delle sue idee con le mie e la loro conformità è cosa del tutto fortuita, frutto delle stesse convinzioni, maturate onestamente ciascuno per proprio conto. E per dargli a conoscere un saggio della mia critica, citerò me stesso, in alcuni passi staccati e riuniti per la circostanza. Riguardano il terzo punto, e anche, un poco, il secondo. « Troppo spesso si dimentica che il Parini è soprattutto un poeta. Come tale egli è portato a godersi in ispettacolo le azioni e i discorsi dei suoi personaggi: che porti odio ad essi non si può dire; anzi necessariamente li deve amare ». E più oltre ribadivo e spiegavo meglio il mio concetto: « C'era per il Parini, volendo far la satira del bel mondo, un pericolo grave, il pericolo di irrigidirsi in un atteggiamento catoniano o di perseguire implacabilmente con l'ironia ogni figura, ogni moto, ogni voce, cogliendo ciascun elemento nella sua realtà storica. Il risultato sarebbe stato non un'opera di poesia, ma una requisitoria in versi.... Ma il Parini era un poeta, e in questo fu la sua salvezza e la sua grandezza. Quei nobili, quei fantocci, repugnanti come uomini, quei suoi nemici egli li vide in una luce diversa, nella luce della sua fantasia, nel poema ch'era già vivo in lui...: e prese ad amarli, perchè erano diventati le sue creature, gli eroi del suo poema; e tanto più si affeziona loro nel corso dell'opera ». Di qui, da quest'ultima ragione, la superiorità, da me asserita, del Mezzogiorno, del Vespro e della Notte sul Mattino. E non ho citato me stesso per volontà di competere con Petrini: no. Egli ha costruito il suo saggio su ben altre fondamenta, che il mio: su una attenta osservazione di quelle che si potrebbero chiamare le teorie estetiche di Parini, su un esame amoroso delle rime di Ripano Eupilino, su una conoscenza vasta del '700 artistico europeo in tutte le sue manifestazioni [1]. Solo che è giunto alle stesse mie conclusioni. Battendo strade diverse ci siamo incontrati alla meta. Io avevo considerato soltanto Parini poeta, in sè e per sè. L'identità delle conclusioni, salvo la diversa giustificazione, è dimostrata da questo passo del libro di Petrini: « Nascono trepidi, dai versi del Giorno, figurine e aspetti nuovi di vita, ritratti con l'incanto di un innamorato: non c'è più il plebeo che entra con le sue scarpe di contadino della Brianza e calpesta tappeti e costumi, ma c'è l'abate elegante e galante cui questo mondo sorride in rari momenti di abbandono.... La forza della sua poesia è che questi momenti ci sono ».

Io adotterei — e è l'unica cosa che propongo di correggere — la mia giustificazione di questo atteggiamento di Parini: la troverei, cioè, nella sua natura di poeta, che gode dei fantasmi evocati, imponendo silenzio all'ironia.

Nel « Giorno » attraverso la forma tradizionale del poemetto didascalico, contaminato col sermone, e districandosi dai mille impacci della poetica classicheggiante, Parini porta fuori la sua poesia. Anche questo è messo molto bene in rilievo nel libro di Petrini. E altre riflessioni e pensamenti vi sono che meriterebbero di essere segnalati, se non mi mancasse lo spazio. Il concetto del realismo pariniano, come chiave di volta di tutto il saggio, investe anche le *Odi*, in cui

[1] [Non si capisce perchè il Ceretti sia sempre chiamato Cerreti].

Digitized by Google

la realtà, il vero naturale appare nobilitato e quindi trasformato, coi mezzi e con la tecnica dell'arte classicheggiante. Il realismo, in esse, restò letteratura, non divenne poesia; a differenza da quello del Manzoni, che è un realismo in pieno (nei Promessi Sposi) in cui il vero si presenta con le sue forme e con i suoi colori, col segno cioè della sua vita.

Le considerazioni sulla poetica di Parini non sono fine a se stesse, ma ponte di passaggio all'esame dell'opera, in quanto questa concorda o discorda da quella; per concludere che Parini fu poeta quando dimenticò la sua poetica.

Ecco un altro poeta di cui è determinato, finalmente, con precisione e con una chiara discriminazione di valori, l'apporto di poesia, tra la moltitudine degli altri, che sono l'offerta inesauribile dei secoli.

FERNANDO LOSAVIO.

Digitized by Google

Vol. XIV. N. 4. Ottobre-Dicembre 1930.

ARCHIVUM ROMANICUM

NUOVA RIVISTA DI FILOLOGIA ROMANZA

DIRETTA DA

GIULIO BERTONI

GENÈVE
LEO S. OLSCHKI, S. A., ÉDITEUR

1930

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

Contenuto del presente fascicolo (XIV, 4)

(1930, Ottobre-Dicembre)

Pag.

ATTILIO LEVI, *Della versificazione italiana* 449

FERNANDO LIUZZI, *Melodie italiane inedite del duecento* 527

Varietà e aneddoti.

TOMMASO SORBELLI, *I laudari di Bartolomeo della Cella* 563

Bibliografia.

Wilhelm Giese, *Anthologie der geistigen Kultur auf der Pyrenäenhalbinsel* (*Mittealter*). Hamburg un Berlin, 1927, Hanseatische Verlagsanstalt, in-8, pagg. xv-375 (S. Pellegrini) 571

Giulio Reichenbach, *Matteo Maria Boiardo*. Bologna, N. Zanichelli, 1929, in-8, pp. 287. (G. Bertoni). 574

Vittorio Cian, *Il Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*. 3ª ediz. riveduta e corretta. Firenze, Sansoni, 1929, in-8, pp. XXII-545. (G. Bertoni).

Giovanni Comisso, *Le più belle pagine di B. Castiglione*. Milano, Treves, 1929, nella collezione dir. da U. Ojetti. (G. Bertoni).

Giannetto Bongiovanni, *Baldassar Castiglione*. Milano, « Alpes », 1929, pp. 235. (G. Bertoni) 576

Digitized by Google

ARCHIVUM ROMANICUM

Vol. XIV. — Nr. 4. Ottobre-Dicembre 1930.

Della versificazione italiana *.

SOMMARIO: Introduzione. — I. Il ritmo della lingua italiana. Accenti, sillabe, parole. — II. Il ritmo della poesia italiana. Piedi ascendenti e discendenti. battuta e intervallo, varietà di battute. — III. Generalità del verso. Il principio, l'interno (pausa e cesura), la fine. — IV. L'essenza del verso. La definizione desunta: 1. dal numero, 2. dal ritmo. — V. I versi italiani. 1. Versi apparenti, inesistenti, reali. — VI. I versi italiani. 2. I parisillabi: il senario, l'ottonario, il decasillabo (1. Il decasillabo compiuto. 2. Il novenario. 3. L'ottonario anomalo). — VII. I versi italiani. 3. Gl'imparisillabi: il quinario, il settenario, l' endecasillabo. — VIII. Le figure metriche. 1.° Il iato organico. Dittonghi ascendenti e discendenti. Dieresi e sineresi. Bisillabi tonici ed atoni. — IX. Le figure metriche. 2. Gl'incontri delle vocali: 2.° Elisione. Iato fortuito. Dialefe e sinalefe. — X. Le figure metriche. 3. Le alterazioni delle parole: protesi, aferesi, epentesi, sincope, paragoge (od epitesi), apocope, sistole, diastole, sinafia. — XI. La rima.

Introduzione.

Il presente lavoro m'è parso opportuno, perchè di versificazione pochi trattarono in Italia, e in quei pochi domina un preconcetto, che risale all'Umanesimo, cioè che la metrica italiana derivi dalla latina classica.

Ora, tale preconcetto non si conforma all'odierna condizione degli studi, giacchè a' giorni nostri fu posto in rilievo:

1° che nell'Italia preromana e ne' primi secoli di Roma fiorì una

---

* Zambaldi (F.). *Il ritmo de' versi italiani.* Torino, 1874.

Fraccaroli (G.). *D'una teoria razionale di metrica italiana.* Torino, 1887.

Guarnerio (P. E.). *Manuale di versificazione italiana.* Milano (1893).

Gleditsch (H.). *Metrik der Römer* (J. v. Müller, Handbuch, 2° vol., 2ª ed.), München, 1890.

Grammont (M.). *Petit traité de versification française.* 5ª ed., Paris, 1928.

I, II, III. *Inferno, Purgatorio, Paradiso.* Testo critico. (*Le opere di Dante,* Firenze, 1921).

Fay (E. A.). *Concordance of the Div. Comm.* Cambridge (Massachusetts), 1888.

Digitized by Google

poesia religiosa e popolare, di cui si conservano le reliquie e che sembra fondata sull'accento sì e come la poesia moderna;

2° che la metrica fondata sulla quantità, desunta da' Greci; sorse a Roma nel 3° sec. a. C. e nel 3° sec. d. C. vi è quasi scomparsa: dunque visse su per giù 500 anni, ma dove? Nella poesia dotta e semidotta, che più o meno abilmente dava cittadinanza romana all'arte greca. Però nel tempo stesso il popolo negli spettacoli e canti suoi proprii probabilmente continuava a servirsi de' vecchi metri preclassici;

3° che col 3° sec. d. C. la metrica fondata sull'accento compare (o ricompare) negl'inni cristiani e, conquistata rapidamente la Latinità, dipoi passa e si estende a tutte le letterature moderne.

E se ne concluse che, come le lingue romanze derivano non dal latino classico ma dal latino volgare, così la metrica romanza probabilmente deriva non dalla poesia latina classica ma da quella poesia popolare latina, che precedette la metrica ellenizzante e secondo ogni verosimiglianza le visse accanto, giacchè le è sopravvissuta (Gleditsch 819, Grammont 1).

Così stando le cose, gli attuali schemi metrici sono forse combinazioni antichissime, le quali si sono via via adattate alle nuove forme linguistiche, che andavano man mano sorgendo dal ceppo latino. Ma nell'assoluta mancanza di notizie positive e dirette l'indagine storica è preclusa: onde altro non resta che scrutare l'intima struttura de' metri stessi e chiedere ad essi il segreto della loro origine (1).

I.

Il ritmo della lingua italiana.

Accenti, sillabe, parole.

Ritmicamente considerata, la parola italiana è una successione di sillabe più o meno accentate, che si alternano con sillabe prive d'accento.

Dunque riguardo all'accento le sillabe sono di tre sorta: toniche,

---

[1] [Queste pagine del L. sono (come si vedrà) un'analisi naturalistica dei versi italiani e prescindono, com'è naturale, data l'indole del lavoro, dalla « poesia », con la quale il metro si identifica. Tenuto rigorosamente entro i limiti, che gli sono propri, anche questo tentativo può aggiungersi, con profitto, agli altri. G. B.].

Digitized by Google

atone e sillabe che altri dice semiatone, e che a me paiono doversi chiamare « semitoniche ».

Infatti, in una parola, in cui la tonica sia preceduta o seguita da due sillabe non accentate, si dilegua o si trasforma assai più facilmente l'atona vera e propria che non l'altra sillaba non accentata, che precede o segue essa atona. Così abbiamo *berrò, vedrò, verrò* (da *beverò, vederò, venirò*) da una parte e dall'altra *oste, pesca, tosco* (da *ospite, persica, tossico*). Come si vede, in entrambe le serie la sillaba sacrificata è quella, che immediatamente precede o segue la tonica, cioè l'atona vera e propria: e si salva per contro la sillaba, che precede o segue l'atona. Perchè questa diversità di fortune? Perchè l'atona è senza difesa alcuna, mentre quell'altra si trova sotto l'egida di un accento lieve e tenue, che ben può dirsi « mezzo »: quindi la sillaba, su cui esso cade, è accentata per metà, e perciò dev'esser detta « semitonica ».

Ora, nel trattar di metrica l'esistenza ed azione dell'accento secondario vogliono essere sempre ricordate, perchè, se nel parlar comune il solo che importi è l'accento grammaticale o principale, per contro nel verso l'accento secondario rappresenta una parte non trascurabile.

Ciò posto, i vocaboli rispetto all'accentuazione (mi siano concesse queste nozioni elementari, perchè indispensabili a ben intendere ciò che segue) così si distinguono:

1.° Monosillabi. I quali possono essere con e senz'accento, cioè tonici od atoni. Sono tonici, se stanno da sòli: cioè nomi (*re, dì* « giorno », *fè* « fede »), pronomi (*tu, te, me*), verbi (*vo* « vado », *fo* « faccio », *so*), avverbi (*sì, no, già*) ecc. Sono atoni, se non stanno da soli, ma o si appoggiano alla parola, che segue (e si dicono « voci proclitiche », perchè quel loro appoggiarsi a parola seguente è chiamato « proclisi ») o s'attaccano alla parola, che precede (e si dicono « voci enclitiche », perchè quel loro attaccarsi a parola precedente è chiamato « enclisi »). Tali gli articoli (*il, lo, la* ecc.), i pronomi (*vi, ci, si, ne* ecc.), le preposizioni (*a, da, per* ecc.), le congiunzioni (*e, o, se* ecc.): voci, che non vivono di vita propria, ma grazie alla proclisi (come in *addio, adesso, ebbene*, ecc.), ovvero all'enclisi (come in *dammelo, diglielo, vattene*, ecc.) costantemente rientrano nella grande famiglia de' polisillabi.

2.° Bisillabi. Non possono essere che piani o tronchi: es. *vile, viltà*.

3.° Trisillabi. Co' quali appare l'accento secondario, che non è (come da molti si crede) proprio de' derivati, nè sempre cade dov'era nella base l'accento principale. Infatti i trisillabi sono o piani (*amáte*) o

Digitized by Google

tronchi (*àmerò*) o sdruccioli (*ámanò*): cioè tonica fra atone ne' piani, atona fra semitonica e tonica ne' tronchi, fra tonica e semitonica negli sdruccioli. Dal che appare fin d'ora evidente che l'accento secondario non è la reliquia d'un accento originario, perchè altro è il suo ufficio, e cioè segnare la tenue posa della voce sopra la sillaba, che segue o precede l'atona.

4.° Quadrisillabi. Sono o piani o tronchi o sdruccioli o bisdruccioli. Piani, p. es. *làgrimáre, dòloróso,* hanno l'accento secondario, che coincide coll'accento originario, soltanto se la base è sdrucciola, p. es. *làgrimáre* da *lágrima,* ma, se la base è piana, come *dòloróso* da *dolóre*, l'accento secondario indietreggia e si porta sulla 1.ª sillaba. Di questo arretramento si ha la prova in *fiorentino* (da *florentinus*) e *pellegrino* (da *peregrinus*): infatti, se il primo ha conservato il *fio-* perduto da *Firenze,* e il secondo ha due *l* in luogo di uno solo, i due fatti sono dovuti all'azione dell'accento secondario. Tronchi, p. es. *lagrìmerá, rivàlitá,* presentano il caso opposto de' piani, giacchè hanno l'accento secondario, che coincide coll'originario, se la base è piana (*rivàlitá* da *rivále*), ma, se la base è sdrucciola (*lagrìmerá,* da *lágrima*), l'accento progredisce: donde appare che il secondario segue a distanza d'una sillaba il principale ne' suoi spostamenti. Sdruccioli, non differiscono, rispetto all'accento, da' trisillabi d'ugual natura, es. *amábile* = *ábile*. Bisdruccioli, es. *lágrimano,* non si hanno (mi sembra) che nella coniugazione: prolungamento di trisillabi sdruccioli, ne conservano l'accentuazione, quindi *essi lágrimàno* come *egli lágrimà.*

5.° Pentasillabi. Anch'essi piani (*precìpitáre, meràvigliáre*), tronchi (*prècipìterá, tèrribìlità*), sdruccioli (*làgrimévolè, dèplorévolè*), bisdruccioli (*precípitàno, illúminàsi*).

Qui, rispetto alla sede dell'accento secondario ne' pentasillabi piani, v'è discordia fra i pochi cultori della materia, e v'ha chi afferma che esso secondario possa indifferentemente cadere così sulla prima come sulla seconda sillaba (cfr. Fraccaroli, p. 14).

Non mi sembra. E *meravigliare* addotto come esempio (cfr. Guarnerio, p. 6) prova proprio il contrario. Di questo verbo vi son due forme, *meravigliare* e *maravigliare,* come ve ne son due del nome, *meraviglia* e *maraviglia*. Ora, la base indubbia è lat. *mirabilia,* di cui l'italiano ha fatto *meraviglia,* donde il denominativo *meravigliare*. Dipoi per assimilazione dell'atona alla semitonica *meravigliare* è divenuto *maravigliare,* e *meraviglia* per influsso del verbo s'è mutata in *maraviglia*. Dunque, se *me-* (da *mi-*) s'è cambiato in *ma-,* gli è perchè

Digitized by Google

era ed è atono: e *maravigliare* in Dante, II. 14. 103 (come ovunque e in chiunque) ha due accenti, il secondario (*-rà-*) e il principale (*-gliá-*).

Ne' tronchi compaiono due secondarî: infatti in qualunque pentasillabo accentato sull'ultima la terzultima e la quintultima sono profferite con intensità maggiore che non la penultima e la quartultima. (Cfr. Ma *rìconòscerái* ch'io son Piccarda. III, 3. 49).

Per gli sdruccioli si rinnovano le condizioni de' quadrisillabi piani: quindi l'accento secondario coincide coll'accento del radicale, se la base è sdrucciola (*làgrimévolè* da *làgrima*), indietreggia, se la base è piana (*dèplorévolè* da *deplóra-*).

6.° A partire dalle cinque sillabe, le voci si fanno rare. Si trovano bensì nella coniugazione vocaboli di sei (es. *prècipìteránno, precìpitásserò*) e sette sillabe (es. *prècipìterébberò*), che naturalmente seguono le norme consuete. Ma all'infuori delle forme verbali non s'incontrano che brutte novità, come *onorabilità, responsabilità, realizzazione, naturalizzazione* e simili, che non sono di buon conio italiano.

Ci sono pure gli avverbi in *mente,* co' quali (com'è noto) si arriva fino all'endecasillabo: e qui, anzichè lo spropositato *precipitevolissimevolmente,* gioverebbe ricordare il dantesco *sovramagnificentissimamente* (De vulg. eloq. II. VII. 6), che è forma corretta, quantunque da nessuno, ch'io sappia, usata mai. Ma tali avverbi derivano dall'accostamento di due parole. Ora, se queste due parole non si son fuse in una, ciascuna conserva l'accento suo proprio. Così è per es. di *accademica-, platonica-, malinconica-mente,* ne' quali i due elementi, uniti nella scrittura, nella pronunzia sono distinti, e il primo conserva del tutto il suo aspetto e la sua andatura. Che se invece i due elementi grazie all'uso più frequente si sono stretti in unità di parola (come p. es., *maggiormente, miseramente, naturalmente*), allora essi sottostanno alla legge comune, e il primo elemento perde l'accento principale per assumere il secondario, che la norma richiede. E quindi si pronunziano *màggiorménte, misèraménte, natùralménte.*

Ciò posto, che cosa si desume da questa non breve esposizione? Che nella parola italiana non si possono susseguire nè due atone nè due toniche, ma la tonica (o semitonica) si alterna costantemente coll'atona. Cosicchè la nostra parola potrebbe raffigurarsi con una linea sinuosa, che s'eleva e s'abbassa con regolarità assoluta e perfetta.

E se codesta alternanza di tonica ed atona (o viceversa) determina tutte le movenze della parola italiana, ne consegue che il ritmo della nostra lingua è binario.

Digitized by Google

II.

Il ritmo della poesia italiana.

Piedi ascendenti e discendenti. Battuta e intervallo. Varietà di battute.

Dalle precedenti nozioni, che sono, può dirsi, di dominio pubblico, io desumo una teoria metrica, la cui novità mi sgomenta un poco: ma, giacchè mi par vera, l'esporla è da parte mia quasi un dovere.

Io ragiono così:

La metrica d'un popolo naturalmente e necessariamente non può non fondarsi sul ritmo della propria lingua. Il ritmo poetico altro non è che il ritmo del parlar comune, ma retto da norme, che lo sottraggono alle irregolarità infinite, a cui l'arbitrio individuale e le contingenze varie sogliono trascinare il linguaggio. Queste norme si deducono dall'uso dei poeti, ma reggono, a loro volta, l'uso poetico.

Ora, il ritmo della nostra lingua è binario, giacchè, come s'è visto, nella parola italiana gli accenti sono costantemente distribuiti di due in due sillabe. Dunque il ritmo della nostra poesia dev'essere ed è binario.

Ma, ciò posto, ne consegue (ed è conseguenza non lieve) che nella nostra poesia l'unità ritmica non è, come generalmente si ritiene, la sillaba, ma il bisillabo, che consta di tonica (o semitonica) ed atona ovvero di atona e di tonica (o semitonica). E codesto bisillabo fondamentale potrà esser detto alla latina « piede », giacchè, come il « piede » classico consta di due parti (arsi e tesi), così di due parti consta il « piede » nostrano, cioè la « battuta » (che corrisponde alla tonica o semitonica) e l' « intervallo » (che corrisponde all'atona). Potendo poi il « piede » (come la parola) indifferentemente cominciare così con la tonica come coll'atona, i piedi sono di due sorte: « ascendenti », se comincian coll'atona, « discendenti », se comincian con la tonica.

Che se, come accade nel discorso, nel verso avviene che si susseguano o due atone (es. *e lo, se si*) o due toniche (es. *può dir, va tosto*), il ritmo, che è un moto governato da una norma fissa, sottopone alla sua legge gli elementi ribelli o attribuendo ad una delle due atone l'accento necessario od obliterando in una delle due toniche l'accento perturbatore. Per es. in

Plaudía - da là - mari-na

Parini.

Digitized by Google

da la per sè stesse son atone, ma su *la* cade l'accento ritmico, che fa mestieri. Così in

Chè si - schiude al - sol di - maggio
Grossi.

che si son atone, ma su *Che* cade l'accento ritmico opportuno. Per contro in

O d' o-ro o d'ò-nor bra-me
Parini.
All'ù-man ge-nere
Giusti.

gli accenti grammaticali, che cadono sulla 2ª sillaba di *onor* ed *uman*, perdono la loro energia di fronte all'accento ritmico, che cade sulla 1.ª sillaba di queste stesse parole.

[Ma sia lecito avvertire che la successione di due toniche è da fuggirsi, poichè il far indietreggiare l'accento e leggere non *onór* ed *umán*, come vuole la grammatica, ma *ónor* ed *úman*, come vuole il verso, è operazione, che si compie non senza sforzo. Il Parini, poeta sapiente ma di non facile vena, c'è caduto spesso. E spessissimo il Casti, che fu sciatto nel verseggiare come in tutto il resto. Raramente invece il Giusti, la cui agilità è impareggiabile].

Così ancora *nel* e *del* per sè stessi sono atoni, ma in

Nel méz-zo dèl - cammín | di nós-tra ví-ta

nel è atono e *del* è tonico.

Insomma, ad ogni contingenza il ritmo provvede, e l'azione sua giunge a far sì che la battuta (la quale sostanzialmente corrisponde a quello che suol chiamarsi l'accento ritmico) in via d'eccezione possa cader anche su sillaba atona.

D'altra parte la tonica ha diversa energia secondo che si trova nell'interno o in fin di parola. Quindi la battuta è di tre sorte: « forte », se cade sulla tonica di voce tronca, « media », se cade sulla tonica di voce piana o sdrucciola, « debole », se cade su atona o semitonica. Come p. es. in

Non tì - marà-vigliár - s'io pián-go, Tós-co
II, 14, 103.
Ma pèr - la ví-sta, chè - s'avvà-lorá-va
III, 33, 112.

Digitized by Google

Nè è questa un'oziosa distinzione teorica, perchè l'effetto del verso dipende in gran parte dalla qualità delle battute. Forti, lo irrobustiscono, come in

Poi cominciò: — Tu vuoi — ch'io rinnovelli
Disperato dolor, — che il cuor — mi preme
I, 33, 4-5.

Medie, lo rallentano: e se giustamente s'ammirano

E cád-di có-me cór-po mór-to cá-de
I, 5, 142.
Cóme - per ác-qua cú-pa có-sa grá-ve
III, 3, 123.

la loro particolare armonia deriva dal succedersi delle battute medie.

In secondo luogo le battute sono « essenziali » od « accessorie ». Sono essenziali le battute, che cadono sull'ultima tonica di un verso semplice o di ciascun membro d'un verso composto: quindi sono fisse e devono esser forti o medie, cioè cader su tonica. Sono accessorie tutte le altre, sono mobili e possono esser deboli, perchè possono cadere non solo su tonica, ma anche su semitonica e persino su atona. Così per es. nell'endecasillabo le battute essenziali cadono sulla 4.ª e 10ª nell'*a minore*, sulla 6.ª e 10.ª nell'*a maiore*: cioè son le battute finali di ciascun emistichio. [A torto nell'*a minore* si ritiene battuta essenziale l'8.ª, giacchè può essere sostituita dalla 7.ª e persin dalla 9.ª: è mobile, dunque accessoria, ma deve cader su tonica].

In Dante si trovano battute essenziali su atone o semitoniche. Così 4.ª atona in

La gente che | per li sepolcri giace
I. 10. 7.
O Tosco che | per la città del fuoco
I. 10. 22.
Modicum, et | *non videbitis me*
II, 33. 10.
Modicum, et | *vos videbitis me*
II. 33. 12.

6.ª atona in

1. Degli angeli, che non | furon ribelli
I. 3. 38.
Non basta, perchè non | ebber battesmo
I. 4. 35.

Digitized by Google

E come perchè non | gli fosse tolta
II. 32. 151.
Nel viso mio, che non | la sostenea.
III. 23. 33.
A la novizia, e non | per alcun fallo
III. 25. 105.
La tua misura, non | a la parvenza
III. 28. 74.
2. Le lagrime, che col | bollor disserra
I. 12. 136.
In rimprovero del | secol selvaggio
II. 16. 135.
Trovasti perchè del | passare innanzi
II. 31. 26.

E qui le preposizioni articolate reggono l'accento ritmico verosimilmente per analogia di questi altri:

Mi pinser trá le | sepolture a lui
I. 10. 38.
Però che né la | terza bolgia state
I. 19. 6.
Che già in sú la | fortunata terra
I. 28. 8.
O tu, che né la | fortunata valle
I. 31. 115.
Lo ben, che né la | quinta luce è chiuso
III. 13. 48.
E come pér lo | natural costume
III. 21. 34.

6.ª semitonica in

Parea che di quel bùlicame uscisse
I. 12. 117.
La vipera che 'l Mèlanese accampa
II. 8. 80.
E « Beati misèricordes » fue
II. 15. 38.
Ogni forma sustànzial, che setta
II. 18. 49.
E Cesare per sòggiogare Ilerda
II. 18. 101.
Lo seme di felìcità s'accosta
Conv. canz. III.

7.ª semitonica in

Come fa donna che in pártorir sia
II. 20. 21.
Già surto fuor de la sèpulcral buca
II. 21. 9

Digitized by Google

Superfluo avvertire che tali accentuazioni sono bensì degne di nota in quanto presentano un più o men consapevole impiego dell'accento secondario: ma, comunque si vogliano giudicare, a' tempi nostri sarebbero intollerabili.

III.

Generalità del verso.

Il principio, l'interno (pausa e cesura), la fine.

I piedi a seconda del posto, che occupano nel verso, vanno soggetti a vicissitudini varie.

1.°

Il primo piede è, se posso dir così, il « punto d'indifferenza » del verso. Quindi può essere discendente in una serie ascendente e viceversa. Così nell'endecasillabo, nel settenario e nel quinario, che sono ritmi ascendenti, il primo piede dovrebbe essere accentato sulla seconda sillaba, come i seguenti. Invece non di rado cominciano con bisillabo piano, per es.

Mosse — da prima quelle cose belle
I. 1. 40.
Torna — a fiorir la rosa
Parini.
Sempre — nell'anima
Giusti

D'altra parte l'ottonario, che è ritmo discendente, dovrebbe aver l'accento sulla 1.ª sillaba come su tutte l'altre impari. Invece si trova accentata la seconda, p. es.

E me — nudo nuda accogli
Parini
La tua — preda fu ritolta?
Manzoni.

Insomma il 1.° piede può essere contrattempo. Non solo, ma, se il verso è composto, il 1.° piede del 2.° emistichio può essere contrattempo sì e come il 1.° piede dell'emistichio precedente, per es.

Chè la — diritta via | era — smarrita
I. 1. 3.
Non è — madre | che sia — schiva
Manzoni.

Digitized by Google

2.°

Nell'interno del verso (e qui si tocca uno de' più delicati problemi della metrica) vi sono delle pause, le une richieste dal senso, le altre volute dal ritmo: più precisamente, v'è la pausa grammaticale e logica e v'è la pausa ritmica. Questa seconda vien detta a ragione « cesura »: ed infatti taglia *sempre* il verso, spesso il piede e talora, benchè di rado, la parola. A dir vero, che la cesura possa cadere nell'interno della parola. A dir vero, che la cesura possa cadere nell'interno della parola non è da tutti ammesso. Ma a me pare indiscutibile. E ve ne sono esempî antichi e moderni. Così nell'oraziano

Non quivis videt immodulata poemata iudex
AP. 253.

la cesura cade dopo *im* (o *in* che lo si voglia scrivere). Similmente nel verso del Rostand

Empanaché d'indépendance et de franchise

la cesura cade dopo *indé-*.

E, venendo a' nostri, ne' giustiani
Ereditaria
L'asinità

cade sulla 2.ª sillaba d'entrambi l'accento secondario e sovr'esso la battuta del 1.° piede, e per pronunziare con maggior energia quel *-re-* e quel *-si-* facciamo quella piccola sosta, in cui consiste la cesura. Infatti, se noi adoperiamo quegli stessi vocaboli nel parlar comune (dicendo ad es. « asse ereditario », « asinità incredibile »), la nostra voce trascura gli accenti secondari per correre, direi, all'accento principale. Ma quei due versi, se li vogliam *sentire*, dobbiamo leggerli

Erè | ditaria
L'asì | nità.

Cosicchè mi sembra che si possa affermare che versi senza cesura non esistono.

La cesura è forte o debole: forte, se cade dopo la battuta, p. es.

Nel mézzo dél cammín | di nóstra víta
Mi rìtrovái | per úna sélva oscúra.

È debole se cade dopo l'intervallo, p. es.

Ahi quánto a dír qual'éra | è cósa dúra.

Digitized by Google

In un verso le cesure possono essere più d'una, per es. in

Che nel pensier rinnova la paura

ritmicamente cesura può esservi così dopo *pensier* come dopo *rinnova,* ma logicamente è indubbio che deve cadere dopo *pensier.* Così nel metastasiano

Confesso il mio rossore

v'è cesura dopo *Confesso* e dopo *mio,* ma logicamente la scelta è indubbia: bisogna fermarsi dopo *Confesso.* Insomma, se il verso offre cesura duplice, decide il senso.

La cesura, cioè la pausa ritmica, per lo più coincide colla pausa grammaticale. Però non sempre, p. es. in

Ch'io perdei la speranza de l'altezza
I. 1. 54

la pausa grammaticale è dopo *perdei,* la cesura dopo *speranza.* Così in

Sogno della mia vita è il corso intiero
Metastasio

la pausa logica è dopo *Sogno,* la cesura dopo *vita.*

Nè questa distinzione è di poco momento, e il trascurarla è cagione d'errore. Per es. il Grammont nel suo trattatello di versif. franc. formula parecchie regole, che (se non vado errato) non hanno altro fondamento che la confusione tra le due pause. Darò un esempio, che mi par perspicuo. Fin dal sec. XVII piacque a poeti francesi di triplicare nel loro alessandrino (che è, come si sa, un dodecasillabo) una locuzione quadrisillaba. Così

Maudit château! Maudit amour! Maudit voyage!
La Fontaine

Del procedimento s'impadronì V. Hugo, e giusta il suo costume l'adoprò a sazietà. Ecco un paio d'esempî fra i molti:

Mon bien-aimé, mon bien-aimé, mon bien-aimé!...
Comme un infâme! comme un lâche! comme un chien!

E dopo lui tutti gli altri.

Ora, è questo un artifizio stilistico, del cui valore estetico uno straniero non può dar giudizio. Ma che il Grammont chiami « trimetri » siffatti versi, si spiega soltanto con la suaccennata confusione

Digitized by Google

delle pause. Infatti, malgrado la tripartizione, sono alessandrini perfetti colla regolare cesura dopo la 6.ª sillaba: p. es.

A la très belle, à la | très bonne, à la tres chère
Baudelaire (?).

E notevoli, rispetto alla versificazione, sono unicamente in questo, che hanno all'interno quell'*enjambement*, che di regola si fa tra verso e verso.

3.°

I versi italiani finiscono in voce piana o tronca o sdrucciola, e son detti a seconda della terminazione « piani » o « tronchi » o « sdruccioli ».

La metrica tradizionale considera scarsi i versi tronchi, ridondanti gli sdruccioli, normali i piani: perciò dal numero delle sillabe, che hanno questi ultimi, li denomina « endecasillabo », « decasillabo » e così via. Nel che segue il genio della nostra lingua, di cui è una caratteristica appunto l'accentuazione piana.

Ma ritmicamente il verso è compiuto quando è giunto all'ultima battuta. Quindi l'atona, che segue la battuta finale ne' versi piani, è semplicemente una vocale d'appoggio, e vocali d'appoggio sono ne' versi sdruccioli l'atona e la semitonica finali. Perciò ad es.

Qual masso che dal vertice....
Manzoni
Di rumorosa frana....
Id.
Batte sul fondo e sta
Id.

sono ritmicamente equivalenti. Il che avviene perchè tra verso e verso vi è necessariamente una pausa più lunga di quelle che occorrono nell'interno del verso: e questa pausa finale consente che si possano, senza turbare il ritmo, aggiungere eventualmente all'ultima battuta un'atona ovvero un'atona ed una semitonica.

4.°

Ricapitolando, convien ricordare che codeste vicissitudini (« indifferenza » del 1.° piede, cesura, varietà dell'esito) non sono punto peculiari alla nostra poesia, ma si riscontrano, naturalmente colle debite

Digitized by Google

differenze, anche nella metrica classica. Per il che si potrebbe pensare che siano inerenti al ritmo verbale, quale almeno fu percepito in quella vasta famiglia, che, bene o male, fu detta indogermanica.

Epperò sembra che si possa concludere: i versi si compongono non di sillabe singole, ma di coppie sillabiche, cioè di piedi, che seguono le naturali movenze della parola. E, scandendo il verso per piedi, altro non si fa che porre in rilievo quell'articolazione, che realmente esso possiede.

IV.

L'essenza del verso.

La definizione desunta: 1. dal numero, 2. dal ritmo.

1.°

Ma, ciò posto, che cosa è il verso?

Generalmente lo si definisce « una serie fissa di sillabe governata da accenti fissi ». Definizione, che, giusta quanto precede, dovrebbe ridursi a « una serie fissa di piedi ».

Ora, che a costituire un verso occorre un determinato numero di sillabe o piedi è ovvio. Soltanto, questa condizione oltre all'essere necessaria è anche sufficiente?

Io credo che no, e procurerò di dimostrarlo cogli esempi illustri, che porgono il Chiabrera, il Giusti e il Carducci.

Il primo, gran fucinatore di versi e metri nuovi, immaginò di foggiare un senario, sopprimendo la sillaba iniziale del settenario comune, un decasillabo, sottoponendo l'endecasillabo ordinario alla stessa operazione, ed un novenario premettendo una sillaba all'ottonario usuale. Quindi ha composto (e per poco non direi « perpetrato ») de' senari, come questi:

Rimanete, addio!...
Ama il mio dolore....

de' decasillabi, come i seguenti:

Tutti sparsi di faville d'oro....
Astro sempre senza nubi chiaro....

e de' novenarî di questo genere:

A duro stral di ria ventura....
E l'empio duol, ch'io ne sostegno....

Digitized by Google

I quali tutti sono sequele (come si vede) assolutamente regolari e (come si sente) assolutamente aritmiche.

Il Giusti, che generalmente verseggia assai bene, ha nel *Dies irae* e in alcune altre poesie voluto riprodurre il metro dello *Stabat mater*. Nel quale il 3.° e 6.° verso di ciascuna strofa richiedono, per il ritmo e per la rima, che qua e là si spostino gli accenti grammaticali. Quindi per es. nella 1.ª strofa bisogna leggere

Dum pendebat filiús....
Pertransivit gladiús.

Non altrimenti nel *Pange lingua* il 2.° e 4.° verso di ciascuna strofa: p. es.

Corporís mysteriúm....
Quem in mundi pretiúm....

Similmente nell'Inno eucaristico il 3.° e 6.° d'ogni strofa: p. es.

In hymnís et canticís....
Nec laudare sufficís.

E così li canta ne' suoi riti la Chiesa. Orbene, che fece il Giusti? Trascurando la cadenza liturgica, calcò il suo 3.° e 6.° verso di ciascuna strofa su' corrispondenti latini, letti però all'italiana. E ne risultarono

Ci levò l'incomodo....
Sia laudato il medico....
Vanità del secolo....

Ora, io non so se il Toscano argutissimo si sia accorto che questi suoi versi altro non erano che settenarî sdruccioli decapitati. Ma certo è che, consapevolmente o no, egli ha qui seguito il metodo del Chiabrera, e i frutti furono i medesimi.

Gran poeta il Carducci. A lui si deve se una inconsueta nota epica risuona nella nostra moderna letteratura. Ma per poeta era troppo erudito, e troppo facilmente, se si permetteva una libertà, trovava il testo venerando per difenderla. Inoltre non era dotato d'orecchio sicurissimo, e forse appunto perciò si fidava più dell'autorità che dell'udito. Quindi già nell'uso de' metri tradizionali gli occorse di incespicare. Per es. il suo

Venda a un lord archeologo inglese

Digitized by Google

gli è parso simile al foscoliano

Antichissime ombre e brancolando,

mentre è di tutta evidenza che il suo è accentato su 4.ª. 7.ª e 10.ª, quello del Foscolo su 6.ª e 10.ª.

Ha creduto un decasillabo

Lunghi sogni di felicità,

come se si potesse far cadere un accento su *fe-*.

In una serie di ottonarî ha incluso

Teodorico di Verona,

che ha nove insopprimibili sillabe.

Ha ritenuti settenarî

Tu intima, o araldo. Passa

malgrado gl'intollerabili iati,

baci de' marmorei,

che non ha l'indispensabile accento sulla 6.ª,

destrier della canzone,

che è un ottonario.

[So bene che qui il Carducci, se vivo, mi scaraventerebbe addosso, insieme a gagliardi improperî, numerosi esempî ariosteschi, in cui *destrier* è bisillabo. Soltanto il guaio è questo: che l'Ariosto aveva ragione, e lui torto. Infatti, *destrier* è parola francese, e in Francia anticamente era bisillabo, ma a partire dal sec. XVII divenne trisillabo, come *encrier, étrier, ouvrier*: cfr. Grammont, Versif. fr., p. 13].

Ma naturalmente fu peggio, quando s'avventurò nel mare infido della metrica classica. I punti deboli furono l'enneasillabo e il decasillabo dell'alcaica. Egli si illuse di riprodurli ricalcandoli materialmente con una serie d'altrettante sillabe, in cui gli accenti italiani corrispondono su per giù alle arsi latine. Quindi per lui sono enneasillabi

lei stornellante sul meriggio....
pupille fise al vel fuggente....

e sono decasillabi

palpito lucido tinge il cielo....
tranquilla ne le vene fluire....

Ora, indubbiamente in materia, in cui giudice è l'orecchio, non si può dare la prova inoppugnabile. Nondimeno mi sembra che insieme a' suc-

Digitized by Google

citati del Chiabrera e del Giusti codesti versi « barbari », che non sono più prosa e non sono ancor poesia, dimostrino con sufficiente chiarezza ed efficacia che serie sillabica regolare è una cosa e verso un'altra.

2.°

Dunque siamo al punto di prima. Che cosa è il verso? Orbene, anzitutto si osservi. Il verso è una musica, o meglio è quella modesta musica, che si ottiene cogli scarsi mezzi, di cui dispone la parola. E si parla di modestia e scarsità, ben s'intende, relativamente alla musica vera e propria. Ciò premesso, sono da porsi in rilievo due fatti:

1.° In musica una melodia qualsiasi consta essenzialmente di due parti, che si chiamano o si possono chiamare rispettivamente la « proposta » e la « risolvente ». Così, tanto per intenderci, *La donna è mobile* è la proposta, *Qual piuma al vento* la risolvente.

2.° La metrica antica e quella moderna, pur differendo nel principio costitutivo, hanno comune un fatto, la cesura. La quale non è soltanto una pausa richiesta dalle necessità della respirazione, perchè si trova anche in versi brevissimi, ma è la linea di separazione di due membri, che sono nel verso quello che nella melodia sono proposta e risolvente.

Quindi io riterrei che (almeno per la famiglia detta indogermanica) il verso possa e forse debba definirsi « una modulazione, che « nasce dall'accostamento di due determinate serie sillabiche, sem- « prechè la seconda quadri ritmicamente colla prima e questa trovi « in quella il suo complemento ritmico ».

Insomma, il verso non è un'unica serie sillabica, che può essere e non essere bipartita, ma l'armonica unione di due serie ben distinte, di cui la prima si « risolve » nella seconda. E in questa « risoluzione » consiste l'essenza del verso.

Il che tutto meglio apparirà dalla minuziosa rassegna e disamina de' versi italiani, che ora intraprendo.

V.

I versi italiani.

1.

Versi apparenti, inesistenti, reali.

Giova premettere che sullo sviluppo storico de' versi italiani non si hanno notizie. La nostra letteratura si affaccia nel Duecento alla vita

Digitized by Google

con una metrica compiuta e complicata. Adoperava i versi spesso in modo diverso dal nostro, poichè amava mescolare i più e i meno lunghi con e senz'ordine. Ma (eccettuato forse il novenario) i versi, che si usano tutt'ora, esistono fin dalle origini dalla nostra letteratura.

Perciò Dante (De vulg. eloqu. II. v) enumera nove versi, dal ternario all'endecasillabo: ed ha omesso il settenario doppio usato già in quel contrasto della *Rosa fresca*, che pur gli era noto (De vulg. eloqu. I. XII), ed abusato dal Settecento in poi. Che se aggiungessimo ancora il dodecasillabo del Manzoni e quello del Carducci, si perverrebbe ad un totale di dodici.

Ma anzitutto convien distinguere i versi veri dagli apparenti. Poeti anche grandi (e tanto più i men grandi) cedettero all'illusione di foggiar versi nuovi sdoppiando o accoppiando nella scrittura versi usuali. Ma la disposizione grafica nè crea nè distrugge il ritmo. Così, sebbene diviso in due.... sulla carta,

Dal morso
De' vermi
A. Boito.

è pur sempre un senario, come è pur sempre un ottonario

L'affannato
Mietitor

del Metastasio.

Viceversa quella brutta copia dell'alessandrino francese, che è il nostro martelliano, non è che un settenario raddoppiato. Ma, per quanto scritti sulla stessa linea, i due settenari non costituiscono un verso unico, giacchè fra l'uno e l'altro non intercede alcun rapporto ritmico.

Per la stessa ragione non foggiarono dodecasillabi nè il Manzoni accoppiando due senari nè il Carducci accodando a un ottonario un quaternario.

Tanto è vero che se si scrive:

Quando in cospetto all'aquila
Gli animi ed i vessilli
D'Italia s'inchinarono
E Cesare passò.
Carducci

Digitized by Google

oppure

Dagli atrii muscosi,
Da' fori cadenti,
Da' boschi, dall'arse
Fucine stridenti.
Manzoni

o ancora

Quando il tremulo splendore
Della luna
Si diffonde giù pe' boschi,
Quando i fiori
Carducci,

ecco bell'e scomparsi e il martelliano (o alessandrino che si voglia dire) e i due dodecasillabi.

Dopo questa eliminazione de' versi, che tali sono solo esteriormente, ne viene una seconda: quella dei così detti versi, che tali non sono per ragioni intrinseche. E siffatti sono il ternario e il quaternario.

Ritmicamente il ternario è un piede ascendente seguito da un'atona, a cui può tener dietro una semitonica. Dunque, in via di fatto, è un ternario così qualunque trisillabo piano come qualunque quadrisillabo sdrucciolo, per es.

Riposi | marmorea
Zanella

Ma per sè stesso il ternario non è un verso, perchè manca di quel rinnovarsi della battuta, nel quale consiste l'essenza del ritmo (cfr. Fraccaroli, p. 1). Perciò, adoperato alcun poco ne' primordî della nostra letteratura, meritamente fu del tutto abbandonato.

È un verso invece teoricamente il quaternario, giacchè contiene la doppia battuta: ma esso automaticamente si compone in unità di ritmo col quaternario, che gli tien dietro: quindi in via di fatto non è verso per sè stante. Epperò già ne' primordî non lo si incontra che con carattere ed ufficio di appendice ritmica (cfr. Fraccaroli, p. 88). E (lasciando da parte le meditate bizzarrie del Redi) così l'usarono il Chiabrera, che lo rimise in onore, ne' metri brevi desunti dalla poesia francese, il Giusti a modo suo nella *Guigliottina a vapore*, e sulle orme del Chiabrera il Carducci, che del Savonese fu assai devoto.

Digitized by Google

VI

I versi italiani.

2.

I parisillabi. Il senario. L'ottonario. Il decasillabo (1. Il decasillabo compiuto. 2. Il novenario. 3. L'ottanario anomalo).

Con queste successive eliminazioni i versi italiani si riducono a sette, dal quinario all'endecasillabo: e meglio si direbbe, a sei, perchè, come si vedrà, il novenario non è che un'alterazione del decasillabo e da lui non si può disgiungere. Quindi, collo Zambaldi (Ritmo), i nostri versi sono da dividersi in due gruppi: 1.° i parisillabi, cioè il senario, l'ottonario, il decasillabo (e novenario); 2.° gl'imparisillabi, cioè il quinario, il settenario e l'endecasillabo.

E fra i due gruppi vi sono tratti comuni e differenze sostanziali, gli uni e le altre correlative.

Sono tratti comuni: 1.° tutti e sei sono costituiti da due membri (uguali o disuguali); 2.° in tutti e sei ciascun membro può essere tronco o piano o sdrucciolo; 3.° cinque fra essi (poichè fa eccezione il decasillabo), possono essere così *a minore* come *a maiore*, cioè avere il 1.° membro più breve del 2.° o viceversa; 4.° tutti e sei possono essere o esattamente bipartiti o così foggiati che il 1.° membro s'innesta nel 2.° o il 2.° nel 1.°: quindi sono o *giustapposti* o *composti*.

Sono differenze sostanziali: 1.° i parisillabi sono a ritmo invariabile, perchè hanno tutte le battute fisse, gl'imparisillabi sono a ritmo mutevole, perchè hanno alcune battute mobili; 2.° l'*a minore* e l'*a maiore* ne' parisillabi sono apparenti, perchè il ritmo è sempre lo stesso, negl'imparisillabi sono reali, perchè il ritmo è diverso.

Ciò premesso, cominciamo da' parisillabi, che sono i più semplici, quindi verosimilmente i primi nell'ordine cronologico.

IL SENARIO.

Sostanzialmente si compone di due ternarî (cioè due piedi ascendenti seguiti ciascuno da atona di appoggio), di cui il 1.° è la proposta, il 2.° la risolvente. Esattamente bipartito in

Lasciate, | balordi
Giusti,

Digitized by Google

è apparentemente *a maiore* in

O tisici | servi

Id.

a minore in

S'udì | gracidare

Id.

E dico « apparentemente », perchè dovendosi scandere *O tisi-ci servi, S'udì gra-cidare* pel suono si è sempre a *Lasciate, balordi.* Ma non è men vero che nell'*a minore* ed *a maiore* il peso del verso sembra gravare più da una parte che dall'altra, e l'oscillare de' gruppi vocalici dà varietà al verso per sè stesso monotono, p. es.

Un tronco| piallato
Avrà | la corona?
O Giove | ha sbagliato
Oppur | ci minchiona.
Giusti.

Dall'altra parte anche il 2.° membro può essere sdrucciolo o tronco, p. es.

Un terzo | Demostene
In piede | salì.

Sono dunque per ciascun membro tre figure, donde la possibilità di nove combinazioni.

L'OTTONARIO.

Lo si ha nella sua forma schematica nella

Ròndinélla | pèllegrína

del Grossi. Cioè due coppie di piedi discendenti, di cui la prima si risolve nella seconda. Ammette la sostituzione dell'ascendente nel 1.° e 3.° piede, p. es.

Si fa — ricco | e si fa — chiaro
Parini

Digitized by Google

Del resto consuona col senario in tutto e per tutto. Ha la forma esattamente bipartita, es.

Giri e scaldi | l'universo
Id.,

l'apparente *a maiore,* es.

Quando l'anima | tornata
Manzoni

e l'*a minore* apparente, es.

Verso il ciel | t'apri la strada
Chiabrera.

Apparenti, dico, perchè sono da scandersi *Quando - l'ani-ma tornata, Verso il - ciel t'a-pri la - strada.*

Inoltre il 2.° quaternario può essere anch'esso sdrucciolo o tronco, p. es.

Chi con lor non è selvatica
Poliziano

Il Signor si risvegliò
Manzoni.

Quindi anche per l'ottonario sono possibili nove combinazioni.

IL DECASILLABO.

A partir di qui, sulla intima costituzione de' versi nostri avventure ipotesi mie, e lo dichiaro, perchè, quali esse si siano, ne assumo la colpa o ne rivendico il merito.

I.

IL DECASILLABO COMPIUTO.

Scorgo in esso l'unione di un quaternario (proposta) con un senario (risolvente). Combinazione felicissima, perchè grazie ad essa il verso prende un'andatura ternaria ascendente, che ha una particolare ener-

Digitized by Google

gia ed assai bene si presta all'espressione di sentimenti gagliardi. Quindi si ha

S'ode a dé-stra uno squíl-lo di trómba,
A siní-stra rispón-de uno squíl-lo
Manzoni

e così di seguito. Perciò in questo caso e consimili, altri parla di piedi ternarî, ma erroneamente, a parer mio. I piedi sono una cosa, e il passo un'altra. Così qui i piedi rimangono quel che sono, cioè bisillabi discendenti ed ascendenti, e le battute cadono sulla lor sede normale: soltanto per effetto del ben riuscito connubio vengono a distribuirsi regolarmente in tre gruppi trisillabici accentati sull'ultima.

Del resto il decasillabo ha in tutto e per tutto le movenze del senario e dell'ottonario: ha cioè la forma esattamente bipartita, p. es.

O giornate | del nostro riscatto!
Manzoni

Cittadini | di venti città.
Berchet,

ed anche in esso il 1.° membro può ampliarsi o restringersi a danno o vantaggio del 2.°. Di qui da una parte, p. es.

Tutta in lagrime, | e pallida in volto
Grossi,

in cui sembra, che i due emistichî si eguaglino, e dall'altra, p. es.

Oh terror! | Del conflitto esecrando
Manzoni,

in cui il 2.° membro sembra un settenario. Sembra, ho detto ripetutamente, perchè non son che apparenze, e la vocale aggiunta al 1.° od al 2.° membro ritmicamente appartiene all'emistichio, a cui fu sottratta.

Quando poi si presenta nella forma regolarmente bipartita, il senario, che costituisce il 2.° membro, può a sua volta trovarsi nella sua triplice forma, cioè bipartito, *a maiore, a minore,* p. es.

(Tutti assorti) nel novo | destino....
(Soffermati) sull'arida | sponda.....
(Han giurato:) Non fia | che quest'onda....
Manzoni.

Digitized by Google

Sempre come nel senario, anche nel decasillabo il 2.° membro può finire con voce piana o tronca o sdrucciola. Quindi teoricamente è pur esso suscettibile di nove combinazioni. Ma praticamente gli si addice l'uscita piana o tronca, non la sdrucciola.

2.

IL NOVENARIO.

Strettamente unito al decasillabo è, come dissi, il novenario. Del quale Dante in De vulg. eloq. II. V. fa singolare menzione. Dice che « pareva un ternario triplicato »: dunque sembrerebbe non diverso da quello a noi noto. Ma poi aggiunge che « o non fu mai in onore o cadde in disuso »; dunque ne ha poca notizia. E dopo ciò si rimane assai perplessi davanti alla lezione, che della ballata *Per una ghirlandetta* dà il Testo critico, in cui si trovano novenari, come

Ghirlandetta di fior gentile....
Un angiolel d'amore umíle....,

che sembrano efficaci esempî di versi, che non tornano. Checchè sia di ciò, il novenario moderno probabilmente non risale più su del sec. XVII, e direi che lo si debba attribuire al Chiabrera. Il quale, com'è noto, aspirava ad essere il Cristoforo Colombo della nostra poesia, e non ristava mai dal foggiar versi nuovi: soltanto il suo metodo era, oso dire, alquanto infelice, poichè consisteva nello storpiare i ben costrutti versi creati con squisito senso musicale.

Infatti il novenario attuale, da lui (credo) lasciatoci, altro non è che il decasillabo acefalo, cioè privato della sillaba iniziale. Sia per es. il manzoniano

Ahi sventura! sventura! sventura!

Se ne vuol fare un novenario? Si sopprime l'interiezione:

Sventura! Sventura! Sventura!

Ed ecco il verso nuovo, il cui il 1.° ternario è la proposta e gli altri due la risolvente. E va soggetto naturalmente a tutte le vicissitudini

Digitized by Google

del decasillabo, da cui discende. Quindi può avere la forma bipartita. in cui i 2 membri sono intatti, p. es.

Amore | di terra lontana
Carducci,

quella, in cui il 1.° membro s'ampliò a spese del 2.°, p. es.

Dal Libano | trema e rosseggia
Id.,

e quell'altra, in cui il 1.° membro si restrinse a vantaggio del 2.°, p. es.

Per voi | tutto il cuore mi duol
Id.

E nella forma bipartita, cioè ternario + senario, quest'ultimo può a sua volta trovarsi nella sua triplice forma, cioè bipartito, *a maiore, a minore,* es.

(La nave) crociata | latina....
(E sovra) la candida | vela.....
(In nota) gentil | di canzone....
Id.

Insomma anch'esso ha partiti molteplici. Tuttavia si noti: è tanto languido quanto è gagliardo il decasillabo. Naturalmente, perchè colla soppressione dell'iniziale ha perduto quell'andatura ternaria, che del decasillabo è il pregio migliore, e ne è, direi, il segreto.

Nondimeno in qualche caso il novenario può riuscire opportuno: p. es. si adatta alla nenia, al sogno e in genere ovunque si richieda mollezza d'accenti. Tutt'al più al poeta, che l'usi, potrà raccomandarsi la brevità, perchè è metro, che facilmente riesce stucchevole.

Ad ogni modo, è fra le innovazioni del Chiabrera una delle men cattive, e perciò vive di modesta vita.

3.

L'OTTONARIO ANOMALO.

Come già vide il Fraccaroli (p. 62), se si detraggono le prime tre sillabe ad un endecasillabo accentato sulla 7.ª ovvero le prime due ad un

Digitized by Google

decasillabo oppure la prima ad un novenario, ne risulta un ottonario colle battute essenziali su 1.ª, 4.ª e 7.ª. Per es.

Fiera crudele e diversa
Dante

Terra di sangue ora intrisa
Manzoni

Vengo messaggio d'amore
Carducci.

E non è una meraviglia metrica, ma insomma il verso cammina.

VII.

I versi italiani.

3.

Gl' imparisillabi. Il quinario. Il settenario. L'endecasillabo.

IL QUINARIO.

Certamente non si può escludere che sia sorto dall'unione di un trisillabo con un bisillabo o viceversa.

Ma Dante, che senza dubbio rappresenta e riassume la tradizione letteraria de' tempi suoi, nel De vulg. eloqu. II, V. dice che nella versificazione volgare non si è mai discesi al disotto del ternario, ch'Egli chiama « verso » intendendo però « elemento metrico »: tale esso è infatti nella sua canzone *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*. Dunque verosimilmente il bisillabo non fu ne' primordî ritenuto elemento metrico.

D'altra parte, proprio popolare il quinario non fu mai. Il popolo, mi sembra, ne' suoi canti non l'adoperò e non l'adopera. Dunque non senza fondamento gli si può attribuire un'origine prettamente letteraria.

D'altra parte, come verso indipendente e in serie continua (salvo qualche raro esempio, cfr. Zambaldi, Ritmo, p. 39), non fu usato che relativamente tardi, e cioè nel Settecento. Invece ne' più antichi, p. es. in Iacopone, lo si trova sempre mescolato co' senarî. Orbene io direi che in questa miscela si debba rintracciar l'origine del quinario: e la via mi par la seguente.

Digitized by Google

A poeti dell'età primordiale, che verseggiavano in senarî, occorse di accostare a un ternario un altro cominciante per vocale, come p. es.

Fu l'alto | effetto

Dante, Canz. III.

Naturalmente la 3.ª sillaba si fuse colla 4.ª ed ecco nato il quinario, cioè un verso nuovo, che della primitiva andatura ternaria serba traccia nel trisillabo delle sue combinazioni fondamentali, quali sono

Chiamata | sala....
Beltà | sbiadita....

Giusti

ma nella sua nuova forma sostanzialmente consta di due piedi ascendenti, di cui il 1.° costituisce la proposta e il 2.° la risolvente, cosicchè in forma schematica si presenta p. es. in

Lontan, lontan

Grossi.

Ma a forma siffatta il quinario non è verosimilmente pervenuto che passando, per naturale sviluppo, attraverso fasi varie, che si compirono tutte in età anteriore alle nostre notizie, e che a me paiono queste:

I. Dopochè nel tipo *Fu l'alto effetto* s'era avvertita una nuova combinazione ritmica, per conseguenza necessaria nel 2.° membro al trisillabo cominciante per vocale venne sostituito un bisillabo piano, come in

E piace | tanto....
Sul primo | sasso

Giusti

I quali sono da scandersi *E piá-ce tán-to, Sul prí-mo sás-so.* Dunque hanno cesura debole, e in essi *-to* e *-so* non sono che sillabe d'appoggio, come sempre la 5.ª nel quinario piano e la 5.ª e 6.ª nello sdrucciolo.

II. Data l'identità ritmica, allo schema precedente (trisillabo e bisillabo piani) si sostituì quest'altro: bisillabo tronco e trisillabo piano. P. es.

Comprai | divisa....
Mi sta | quel giorno....

Giusti

Vale a dire, verso con cesura forte, nel quale fu operata fra i due membri quell'inversione, che è una delle leggi del linguaggio (donde

Digitized by Google

la metatesi ne' vocaboli e il chiasmo nella frase). E ne risultò che nell'ambito breve del nuovo verso s'ebbero l'*a maiore* e l'*a minore*. I quali in poeta, che abbia senso d'arte, spontaneamente e felicemente s'avvicendano, come ne' seguenti:

Saldai | tre paoli
D'un vecchio | conto
E poi | sul trespolo
Lì fuori | pronto....
Cantammo | i cori
De' tre | colori....
Mentisce | armato
D'un *lei* | gelato.

Giusti.

III. Data la normale « indifferenza » ritmica del 1.° piede, nel precedente schema al bisillabo tronco si sostituì bisillabo piano, p. es.

Tanto |gioconda....
Sere | sfumate....

Giusti.

IV. Data l'equivalenza ritmica, lo schema precedente (bisillabo e trisillabo piani) venne sostituito con quest'altro: trisillabo sdrucciolo e bisillabo piano, p. es.

Quadrupla | sorte....
Idolo | mio.

Giusti.

Ne' quali, come nel caso I, la cesura cade dopo la 3.ª sillaba, che appartiene al 2.° piede: quindi sono da scandersi *Quádru-pla sór-te, Ido-lo mí-o.*

V. Il verso fu privato dell'articolazione interna e ridotto prima a monosillabo + quadrisillabo piano (o pentasillabo sdrucciolo), p. es.

Di vagabondo....

Giusti.

E i sottilissimi....

Rolli,

Digitized by Google

poi a pentasillabo piano (od esasillabo sdrucciolo), p. es.

Servitorame....
Giusti

Illanguidiscono....
Rolli.

E qui entrò in azione l'accento secondario, poichè il quinario, come s'è detto, ha le battute sulla 2.ª e 4.ª sillaba. Ora, tanto nel quadrisillabo piano (o pentasillabo sdrucciolo) preceduto da monosillabo quanto nel pentasillabo piano (od esasillabo sdrucciolo) la 1.ª battuta coincide coll'accento secondario, mentre la 2.ª coincide coll'accento principale. Quindi devono scandersi p. es. *Di và-gabón-do, Servì-torá-me*. Vale a dire, questo V tipo si differenzia verbalmente da' precedenti, ma ritmicamente appartiene al tipo II (*Beltà sbiadita*).

VI. Ultimo è da indicarsi quello, che chiamerei « il tipo aberrante » e si ha quando la 3.ª e 4.ª son toniche, come in

E tirar via....
Qui l'amor proprio....
Giusti

Nel qual caso, come s'è detto più sopra, il ritmo fa forza alla fonetica, e l'accento della 3.ª s'attenua e quasi si arretra sulla sillaba precedente.

Concludendo: quattro forme ha il 1.° membro. D'altra parte il 2.° membro può esser piano, tronco, sdrucciolo. Dunque dodici sono le combinazioni, di cui è suscettibile il quinario. E, giacchè in esso risiede, a parer mio, la base della versificazione a battuta mobile, codeste sue combinazioni gioverà presentarle raccolte:

I.

Sdegnando | l'obolo....
Soltanto | il passo....
Rimase | lì.

II.

Se fa | conoscere
Le vie | del mondo....
Verrà? | Verrò.

Digitized by Google

III.

Quella | marmorea
Torre | pendente....
Meglio | che sa.

IV.

Girano | e saltano....
Rompiti | al giogo.
Giusti

Vommene | altier.
Pindemonte.

E di questo verso così riassumerei la storia:

Due elementi ritmici uguali, divenuti diseguali per accostamento fortuito, oscillano ora in un senso, ora nel senso opposto (l'*a maiore* e l'*a minore*). Talora raggiungono un certo equilibrio (caso de' due sdruccioli, come il *Pallida, pallida* del Grossi: da scandersi *Pálli-da pál-lida*). Ma più spesso s'uniscono strettamente grazie a vocale, che inizia il 2.° membro, finchè col quadrisillabo e il pentasillabo si compongono in unità via via più perfetta.

Ora, io non mi nascondo che (com'è naturale in materia, nella quale non si può addurre la prova perentoria) è possibile che al procedimento qui esposto altri neghi in parte o in tutto fede. Ma, quand'anche le cose non si fossero proprio svolte come io le penso, nondimeno due fatti, inosservati finora, rimangono incontrovertibili:

1.° la bipartizione di codesto verso, per cui nella sua tenuità presenta l'*a maiore* e l'*a minore;*

2.° la duplice forma d'essa bipartizione, giacchè è « giustapposizione », pura e semplice ne' casi II e III (e la si ha già nell'*Amor* | *diletto,* — *Cristo* | *beato* di Iacopone), « composizione » ne' casi I e IV (*Cavezza* | *e basto, Rósola* | *al principe*: Giusti), ne' quali la 3.ª sillaba appartiene verbalmente al 1.° membro, ritmicamente al 2.°: composizione, la quale è poi spinta fino al vocabolo unico, in cui tuttavia si svolge il disegno ritmico. Il che avviene perchè l'aderenza di codesto verso alla parola italiana è così grande che talora l'uno s'immedesima coll'altra.

Digitized by Google

IL SETTENARIO.

Diversamente dal quinario, il settenario è popolare, anzi è per eccellenza il verso del popolo: onde a più forte ragione non si può escludere ch'esso sia sorto dal casuale accostamento di un bisillabo ad un quinario.

Ma anzitutto si ripresenta la pregiudiziale già accampata rispetto al quinario, e cioè che ne' primordî di nostra poesia verosimilmente il bisillabo non fu considerato elemento metrico.

In secondo luogo, già negli antichi appaiono in gran copia settenarî, che con una lieve pausa interna diventerebbero senz'altro ottonarî, p. es.

Dal mattino | alla sera....
Le parole | e i sospiri....
E sì dolce | idïoma....
Senza fine | o beata.
Petrarca.

A' quali aggiungerei volentieri le

Chiare, fresche | e dolci acque,

che, a guardarle bene, sembrano assai più un ottonario che non un settenario.

Ora, da questi esempî e i numerosi altri consimili io sono indotto a pensare che si possa attribuire al settenario origine analoga a quella immaginata pel quinario, e cioè che a poeti verseggianti in ottonarî ne siano sfuggiti taluni, in cui il 2.° membro cominciava per vocale. Cosicchè, operatasi automaticamente la fusione tra 4.ª e 5.ª sillaba, si trovarono tra mano bell'e fatto quel settenario accentato su 3.ª e 6.ª, che Dante usa e forse non gradisce (nella canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* su 35 settenarî soli 9 son tali), mentre è graditissimo al Petrarca (nella cui canzone all'Italia su 50 settenari son tali 30).

Ma, quand'anche questo non sia avvenuto, e il tipo

Dolci rime leggiadre
Petrarca

non derivi da quell'ottonario fallito, che può ravvisarsi, p. es., in

Misurata | allegrezza
Id.,

Digitized by Google

a me par tuttavia che nel settenario accentato su 3.ª e 6.ª si debba riconoscere il capostipite della non piccola famiglia de' settenarî. E la ragione è questa: Escluso che il settenario sia scaturito dall'ottonario zoppo, bisogna ritenere ch'esso risulti dall'unione di un quaternario con un ternario. Onde in forma schematica si presenta in

Ch'infinito | vaneggia
Dante.

Combinazione ritmicamente infelice, perchè il quaternario, che costituisce la proposta, non trova nel ternario la risolvente adeguata. Il che è tanto vero che, se a codesto settenario si aggiunge un ternario, ne risulta quel verso felicissimo, che è il decasillabo, p. es.

Se l'eterna salute — Non fosse
Petrarca,

viceversa, se a un decasillabo si detrae il trisillabo finale, si ottiene proprio codesto settenario, p. es.

S'ode a destra uno squillo (di tromba),
A sinistra risponde (uno squillo)....

Dunque, se al quaternario tengon dietro due ternarî, il verso si equilibra: ma, se ne segue uno solo, si sente la disparità del ritmo (due piedi discendenti + uno ascendente), e il verso non suona.

Ora, che si sia cominciato col foggiar questo verso, che chiamerei « il settenario sordo », si capisce. In ogni cosa difficilmente si riesce alla prima: era il primo tentativo di settenario, e non fu felice.

E si capisce pure che, quantunque men buono, si sia continuato ad usarlo e lo si usi. Anzitutto, il poeta sovente si esprime come può e non come vuole. In secondo luogo, il poeta non è, come il musico, un artista, a cui altro non prema che il suono: egli ha da dire qualche cosa, che almeno a lui importa: quindi, ogniqualvolta occorra, non esita a sacrificare il suono al pensiero. In terzo luogo, in certi casi e per certi argomenti codesto verso dall'andatura fiacca può parer singolarmente adatto. Finalmente, può anche darsi che a certi temperamenti poetici esso verso si confaccia in particolar maniera.

Ma non si capirebbe che lo si fosse foggiato, se, azzeccandola alla prima, si fosse cominciato colla serie de' settenarî, che chiamerò « sonori ». Chi ha trovato la via buona non la lascia per batterne un'altra manifestamente cattiva.

Digitized by Google

Perciò, come dissi, vedo il capostipite della famiglia nel settenario sordo. Del quale però i verseggiatori non dovettero tenersi paghi, e ricorrendo a un procedimento consueto ne invertirono i membri: onde risultò un verso, come il seguente

Udite | quanto costa
Dante.

Tipo ritmicamente perfetto, perchè il ternario (cioè la proposta) trova nel quaternario successivo la risolvente adeguata; inoltre, scandendosi

Udí-te quán-to có-sta,

l'ibrido connubio di discendenti ed ascendenti si muta in una serie omogenea di piedi ascendenti.

E di qui le altre fasi:

I. Il ternario iniziale (cioè la proposta) può esser seguito, anzichè dal regolare quaternario, da quinario cominciante per vocale, p. es.

Per colli | e per paludi
Dante.

Da scandersi *Per cól-l'e pèr-palú-di*: cioè nel 2.° piede l'atona *per* riceve dal ritmo l'accento, che le fa d'uopo.

II. Potendo in qualsiasi verso il 1.° membro restringersi od ampliarsi a vantaggio o danno del 2.°, il ternario iniziale può essere non solo piano, ma tronco, p. es.

Perchè | raccomandati
Dante.

e sdrucciolo, p. es.

Chè l'anima | temea
Dante.

Da scandersi *Perché - raccò-mandá-ti, chè l'á-nimà - temé-a.*

III. Data la normale « indifferenza ritmica » del 1.° piede, a proposta con bisillabo tronco (*Perchè | raccomandati*) può sostituirsi proposta con bisillabo piano, p. es.

Come | ciascun ragiona
Dante.

Digitized by Google

E, data l'identità ritmica, a bisillabo piano iniziale può essere sostituito trisillabo sdrucciolo, p. es.

Brillano ¦ le pupille
Parini.

Da scandersi *Brilla-no lè - pupil-le*: cioè nel 2.° piede obbedendo al ritmo la semitonica *-nò* dà all'atona *le* il suo accento.

IV. Secondo il consueto procedimento, si praticò l'inversione delle formazioni sullodate, in cui il 2.° membro è un quinario: perciò a' tipi

I. Per colli ¦ e per paludi
II. Perchè ¦ raccomandati
III. Come ¦ ciascun ragiona

si fecero corrispondere questi altri

I. Voi non dovreste ¦ amare
II. L'immaginar ¦ fallace
III. Per dolorosa ¦ strada
Dante.

Ricapitolando, giusta la varia forma del 1.° membro, si hanno dieci tipi, cioè

a) cinque *a minore*, es.

1. Udite ¦ quanto costa
2. Per colli ¦ e per paludi
3. Perchè ¦ raccomandati
4. Come ¦ ciascun ragiona
5. Brillano le pupille

b) cinque *a maiore*, es.

1. Ch'infinito ¦ vaneggia
2. Chè l'anima ¦ temea
3. L'immaginar ¦ fallace
4. Per dolorosa ¦ strada
5. Voi non dovreste ¦ amare.

E poichè d'altra parte il 2.° membro può in ciascun caso essere non solo piano, ma anche tronco o sdrucciolo, 30 sono le combinazioni, di cui è suscettibile il settenario.

Digitized by Google

V. Da ultimo devono menzionarsi due casi, che possono presentarsi ne' suddetti schemi e senza alterarli sostanzialmente danno a' versi un aspetto particolare.

a) Talora la cesura è duplice, p. es.

Alfin respiro, o Nice....
Sento che l'alma è sciolta...
Metastasio.

hanno, direi, la cesura dopo *respiro* e dopo *Sento*: però ritmicamente potrebbe pur cadere dopo *Alfin* e dopo *alma*. Ed è caso assai frequente. Dunque vi è un tipo di settenario, che è *a maiore* ed *a minore* ad un tempo, quindi potrà chiamarsi « ancipite ».

b) Anche il settenario ha, come il quinario, il « tipo aberrante », cioè accentato su 5ª e 6ª. Bastino questi esempî:

Una passìon nuova
Dante.

A romper gli altrui dritti
Parini.

e si veda quel che se n'è detto più sopra.

L'ENDECASILLABO.

Da tempo fu visto che risulta dall'unione d'un settenario con un quinario: e, poichè può precedere così l'uno come l'altro verso, giustamente fu detto *a maiore,* se comincia col settenario, *a minore,* se col quinario.

Sono queste nozioni comuni. Alle quali più altro s'ha da aggiungere.

In primo luogo, come in tutti i versi, anche nell'endecasillabo il 1.° membro, quale esso sia, è la proposta, il 2.° la risolvente. Ma delle due combinazioni è di gran lunga più eufonica l'*a minore,* perchè il quinario si risolve meglio nel settenario che non il settenario nel quinario.

In secondo luogo, come in tutti i versi, anche nell'endecasillabo il 1.° membro può esser tronco, piano, sdrucciolo: e il 2.° membro di

Digitized by Google

tanto si restringe o s'amplia di quanto s'amplia o si restringe il 1°.

Ciò posto, nell'*a maiore* si hanno i tipi seguenti:

I. Settenario tronco + quinario, es.

Di bella verità | m'avea scoverto
III. 3. 2.

I due versi rimangono ben distinti: è il caso della giustapposizione pura e semplice.

II. Settenario piano nel 1.° membro. Qui possono aversi due forme:

a) Il 2.° membro è un quinario cominciante per vocale, es.

Allora stese al legno | ambo le mani
I. 8. 40.

È giustapposizione, giacchè i due versi rimangon distinti, ma è pure composizione, perchè ritmicamente *-gno* | *am-* sono strettamente congiunti.

b) Il 2.° membro è un quaternario, es.

Qual esce alcuna volta | di galoppo
II. 24. 94.

Composizione, giacchè si scande *Qual'é-sce alcú-na vó-lta dì - galóp-po*: dunque *-ta* verbalmente appartiene al 1.° membro, ritmicamente al 2.°.

III. Settenario sdrucciolo nel 1.° membro. Anche qui due forme:

a) il 2.° membro è un quaternario cominciante per vocale, es.

Io dico d'Aristotile | e di Plato
II. 33. 43.

b) Il 2.° membro è un ternario, es.

Per la similitudine | che nacque
III. 14. 7.

Da scandersi *Per là - simì-litú-dinè - che nác-que*. Composizione strettissima, poichè le sillabe 7.ª ed 8.ª, proprie verbalmente del 1.° membro, ritmicamente appartengono al 2°.

Assai più complicato l'*a minore*, poichè è di due specie.

Digitized by Google

I.

Anzitutto v'è quello, che procede al passo binario usuale in coincidenza perfetta co' piedi, che lo compongono.

Naturalmente, il quinario iniziale può essere tronco, piano, sdrucciolo. Quindi si ha:

I. Quinario tronco + settenario normale, es.

Noi fuggirem | l'imaginata caccia
I. 23. 33.

Giustapposizione, poichè i 2 versi rimangono ben distinti.

II. Quinario piano nel 1.° membro. Anche qui due forme:

a) Il 2.° membro è un settenario cominciante per vocale, es.

O voi, che siete | in piccioletta barca
III. 2. 1.

Giustapposizione in quanto i 2 versi rimangono ben distinti, ma anche composizione, in quanto la sillaba *-te* appartiene così al 1.° come al 2.° membro.

b) Il 2.° membro è un settenario « sonoro » acefalo, es.

M'insegnavate | come l'uom s'eterna
I. 15. 85.

Da scandersi *M'insè-gnavá-te có-me l'uóm - s'etérna.* Composto, poichè il 2.° membro diventa un settenario soltanto se gli si aggrega il *-te,* che chiude il 1.° membro. E si noti come questo verso, che è fra i bellissimi della D. C., tragga la sua mirabile armonia dalla perfetta aderenza della parola al ritmo, donde l'assoluta regolarità della modulazione.

III. Quinario sdrucciolo (nel 1.° membro). È di malagevole collocazione, e costituisce un piccolo problema metrico, del quale furono date tre soluzioni.

La prima consiste nell'accoppiare al quinario sdrucciolo uno piano. La si ha in

« Beati pauperes | spiritu » voci
II. 12. 110.

Ma ritmicamente non regge, perchè i due membri rimangono del

Digitized by Google

tutto indipendenti l'uno dall'altro, quindi non è un vero e proprio endecasillabo, ma bensì l'endecasillabo catulliano del tipo

Lugete, o Veneres Cupidinesque.

E non ve n'è, mi sembra, altro esempio nella Div. Comm.: cosicchè può ritenersi che la reverenza della parola evangelica abbia indotto il Poeta a trascurar la metrica.

La seconda soluzione consiste nel far seguire al quinario sdrucciolo un settenario « sonoro » acefalo cominciante per vocale. E in Dante non è infrequente:

Tutti gridavano: | « A Filippo Argenti! »
I. 8. 61.

Per che tremavano | amendue le sponde
I. 9. 66.

Che per li monaci | in Cologna fassi
I. 23. 63.

Sì vid'io muovere | a venir la testa
II. 3. 85.

Mi rimanessero | e chinati e scemi
II. 12. 9.

Che tutto libero | a mutar convento
II. 21. 62.

Ed ecco piangere | e cantar s'udie
II. 23. 10.

« Deh non contendere | a l'asciutta scabbia
II. 23. 49.

Che ti menavano | ad amar lo benè
II. 30. 23.

Onde si muovono | a diversi porti
III. 1. 112.

Che di su prendono | e di sotto fanno
III. 2. 123.

Che non paressero | impediti e lenti
III. 8. 24.

Per cinconcidere | acquistar virtute
III. 32. 81.

Digitized by Google

ma dopo Lui si fa rara. Nondimeno qualche esempio non manca:

Dall'implacabile | Orontea guidate
Ariosto, O. F. XX. 28.
E tal diffusero, | al tuo fianco assise
Foscolo, Grazie II. 389.
Mi riconobbero, | e « Ben torni omai
Carducci, S. Guido.

Ora, prendiamo il primo de' versi elencati. Si deve scandere *Tútti - gridá-vanó*: *A - Filíp-po Argén-ti*. E così, naturalmente, tutti gli altri. Dunque in tutti viene a trovarsi nella 3.° sede una serie « atona + semitonica + atona (es. *-vanò*: *A-*), la quale non può assolutamente costituire un piede bisillabo ascendente. Cosicchè codesta combinazione (di cui in *Archivum romanicum* X, 395 diedi una spiegazione, che ora debbo abbandonare) trova nel 3.° piede un intoppo insormontabile.

2.

La terza soluzione rientra in quel secondo tipo di endecasillabo *a minore*, del quale volgarmente si dice che è accentato su 4ª, 7ª, e 10ª.

Orbene, io credo di non andare errato scorgendo in codesto verso una formazione del tutto particolare, e cioè l'unione di un quinario e di un senario, il quale, come avviene in tutti i versi, si restringe o s'amplia a seconda che il 1.° membro s'amplia o si restringe. Quindi si ha:

I. Quinario tronco + settenario « sordo » apparente, es.

Noi eravam | dove più non saliva
II. 17. 76.
Come il tapin | che non sa che si faccia
I. 24. 11.
Quand'io sentii | come cosa che cada
II. 20. 127.

Chiamo « settenario sordo apparente » il 2.° membro, perchè la sua sillaba iniziale ritmicamente appartiene al 1.° membro, ch'essa completa: quindi non è un settenario vero e proprio, come non è *de l'antica virtù* in

Certi in cuor | de l'antica virtù
Manzoni.

Digitized by Google

e come *mio solo nume* non è un quinario in

Verità, mio solo nume

del Parini (Il quale, come ecclesiastico, questo non lo doveva dire).

II. Quinario piano nel 1.° membro. Anche qui due forme:

a) Il 2.° membro è un apparente settenario « sordo » cominciante per vocale, es.

Quivi intagliato | in un atto soave
II. 10. 38.
Quali i beati | al novissimo bando
II. 30. 13.
Levan la voce, | e rallegrano gli atti
III. 14. 21.

b) Il 2.° membro è un senario, es.

Spiriti umani | non eran salvati
I. 4. 63.
Cenere o terra | che secca si cavi
II. 9. 115.
Ivi è perfetta, | matura ed intera
III. 22. 64.

III. Quinario sdrucciolo + senario cominciante per vocale. Dante l'ha soltanto (se ho visto bene) ne' seguenti:

Dicono e odono | e poi son giù volte
I. 5. 15.
Quando s'appressano | o son, tutto è vano
I. 10. 103.
Perchè s'appuntano | i vostri desiri
II. 15. 49.
E chi 'l s'appropria | e chi a lui s'oppone
III. 6. 33.
Li quali andavano | e non sapean dove
III. 13. 126.
Chè quel può surgere | e quel può cadere
III. 13. 142.
Luce risplendere | a' miei blandimenti
III. 16. 30.

Digitized by Google

Che poi il suocero | il fe' lor parente
III. 16. 120.
Ch'entrano ed escono | e il rider de l'erbe
III. 30. 77.
Quei che credettero | in Cristo venturo
III. 32. 24.

Dunque in Dante codesto tipo, rispetto a' due precedenti, che sono quasi innumerevoli, può dirsi infrequente. Rarissimo poi ne' moderni. Tale

Il grullo, l'ebete, il porco beato
Giusti.

(che il Fraccaroli, p. 27, risolutamente dichiara zoppo).

E si noti, in tutti e tre i tipi, pur rimanendo i piedi bisillabi quali sono, il verso ha andatura ternaria discendente: quindi quasi di per sè così si scompartiscono:

Cóme il ta-pín che non - sá che si - fáccia....
Cérbero - fiéra cru-déle e di-vérsa....
Quéi che cre-détter' in - Crísto ven-túro.

Epperò questo verso viene ad essere il perfetto contrapposto del decasillabo, in cui (come s'è visto) si ha un verso ad andatura ternaria ascendente.

Da ultimo, anche per l'endecasillabo si presentano i 2 casi particolari già indicati pel settenario.

a) Non di rado ha cesura duplice (e, come dissi più sopra, decide il senso). Es.

Di riguardar | s'alcun | se ne sciorina
I. 21. 116.
Così vid'io | la settima | zavorra
I. 25. 142.
Quivi perdei | la vista | e la parola
II. 5. 10.
Forse qual diede | ad Eva |il cibo amaro
II. 8. 99.
Quando di carne | a spirto | era salita
II. 30. 127.

Digitized by Google

Dunque si ha pure « l'endecasillabo ancipite » e cioè che può essere *a maiore* ed *a minore* ad un tempo.

b) Come nel quinario e nel settenario, anche nell'endecasillabo si riscontra il « tipo aberrante », vale a dire che è accentato su 9.ª e 10.ª e in cui l'accento della 9.ª quasi s'arretra sull'8.ª. Es.

Per un ch'io son ne farò ve*nir se*tte
I. 22. 103.
Come fa donna che in parto*rir si*a
II. 20. 21.
Li quali andavano e non sap*ean do*ve
III. 13. 126.

Ricapitolando, tre sono le formule dell'endecasillabo: settenario + quinario, quinario + settenario, quinario + senario. Ma, naturalmente, sono possibili tutte quante le forme, cioè le 30 del settenario, le 12 del quinario, le 9 del senario. Quindi, traducendo in cifre le formule anzidette, si hanno $30 \times 12 = 360$, $12 \times 30 = 360$, $12 \times 9 = 108$, e, sommando i prodotti ($360 + 360 + 108$) si perviene ad 828, che rappresenta (se i miei calcoli sono esatti) il numero stragrande delle combinazioni, di cui è suscettibile l'endecasillabo.

VIII.

Le figure metriche. I.

Gl'incontri delle vocali. 1°. Il iato organico. Dittonghi discendenti ed ascendenti. Dieresi e sineresi. Bisillabi tonici ed atoni.

Le figure metriche sono (come del resto le malfamate figure rettoriche) non già artifizî o spedienti di carattere soprattutto esornativo e dipendenti in massima parte dalla volontà del poeta. Sono al contrario fenomeni inerenti al linguaggio, rispetto a' quali l'arbitrio individuale può e deve essere notevolmente limitato.

Derivano codeste figure per lo più da' rapporti vicendevoli, che hanno le parole nel discorso: quindi appartengono a quella, che si potrebbe chiamare la loro vita di relazione.

E si dividono in due grandi categorie: gl'incontri delle vocali e le alterazioni delle parole. Delle quali due categorie è di gran lunga più importante la prima, giacchè i gruppi vocalici, se non sono con-

Digitized by Google

venientemente disciplinati, guastano il verso a quel modo che i corpuscoli estranei, pur essendo esigui, possono turbare il regolare andamento d'un delicato congegno: quale s'è visto essere appunto il verso. Veniamo pertanto ad essi.

GL'INCONTRI VOCALICI.

Hanno un nome generico, *iato,* che comprende forme svariatissime. Le quali però si riducono sostanzialmente a due tipi:

1.° quello, che ha luogo allorchè in una parola vi sono due (o più) vocali attigue, e può chiamarsi « il iato organico »;

2.° quello, che ha luogo allorchè nel discorso accade che si trovino attigue due (o più) vocali appartenenti a parole diverse, e può chiamarsi « il iato fortuito ». Naturalmente, convien cominciare da

1.°

IL IATO ORGANICO.

Ha due forme: O le due vocali attigue sono unite fra loro così da costituire una sola sillaba, cioè sono dittonghi, o sono separate fra loro, cioè sono bisillabi. E più precisamente si ha dittongo, quando una vocale schietta (*a, e, o*) è seguita o preceduta da semivocale (*u, i*), e questa aderisce così strettamente alla vocale, cui s'accompagna, da parere ed essere assai più consonante che non vocale. Si osservi, per intender bene, la differenza, che corre fra l'*i* di *mio* e quello interno di *miei* ovvero fra l'*u* di *suo* e quello di *suoi*.

Ciò posto, i dittonghi (come si sa) sono di due maniere:

1.° discendenti, se costituiti da vocale schietta + semivocale, cioè *au* (es. *aumento, aurora*), *eu* (es. *neutro, feudo*), *ai, ei, oi* (es. *mai, sei, voi*): a' quali tre ultimi può aggregarsi, malgrado la particolare sua costituzione, *ui* (es. *cui, fui, lui*).

2.° ascendenti, se costituiti da semivocale + vocale schietta, cioè *ia, ie, io, ua, ue, uo* (es. *biada, piede, fiore, continuare, continuerei, buono*).

Digitized by Google

Nel toscano ant. i dittonghi discendenti in *i*, come perdettero l'*i* nell'interno della parola, es. *lado* (Dante, Rime, CVI, 131) per *laido*, così lo perdevano:

a) davanti ad enclitica. Di qui in Dante *entra' mi* (III. 10. 41), *leva' mi* (II. 27. 113), *fu' mi* (II. 22. 90, III. 26. 123), *addita' lo* (II. 23. 13), *morra' ti* (V. N., XXIII), *dire' lo* (ibid.), *ricordera' ti* (I. 28. 106).

b) per proclisi, es. *e'* per *ei* « egli », *se'* per *sei* (2.ª prs. vb. *essere*). E di questa tendenza è rimasta traccia durevole nelle preposizioni articolate *a'*, *co'*, *da'*, *de'*, *pe'*, *su'*, che i toscani pronunziano *a*, *co*, *da* ecc., i non toscani *ai*, *coi*, *dai* ecc.: vale a dire, i toscani conservarono l'antica forma apocopata, i non toscani vi restituirono l'*i* dileguato.

Così pure i bisillabi vocalici sono di due sorta:

1.° tonici, se una delle due vocali è accentata, es. *idea, mio, tuo, caos* — *beato, soave, viaggio, mansueto;*

2.° atoni, se entrambe le vocali sono senz'accento, es. *argent-eo, -ea, -ei, -ee, perpet-uo, -ua, -ui, -ue, patr-io, -ia, -ii, -ie* — *beatamente, soavità, viaggiatore.*

Ora, sul come vogliano essere trattati nel verso dittonghi e bisillabi vigono opinioni, che sono in parte, forse non piccola, errate.

I DITTONGHI.

Rispetto ad essi fra i trattatisti (che però fanno sottili distinzioni) e più tra i verseggiatori è invalsa la convenzione che il tenerli uniti (il che chiamano grecamente *sineresi*) sia una facoltà, e il separarli (il che chiamano grecamente *dieresi*) sia quasi un obbligo.

Invece, la proposizione vuol essere invertita: la cosidetta sineresi è un obbligo, la cosidetta dieresi una facoltà.

Infatti, i dittonghi in sè e per sè costituiscono una sola sillaba, e per una sillaba vogliono essere computati nel verso. Questa la regola, che si fonda sull'uso generale. Il quale dev'essere la norma del poetare. Epperò il verseggiatore non sbaglierà mai sillabando le parole come si suole nel conversare comune, e sbaglierà ogniqualvolta se ne allontani.

V'è però un'eccezione. In italiano vi son molte parole latine immutate o quasi. Ma quelli, che in italiano son dittonghi, in latino (eccezion fatta per *au* ed *eu*) sono bisillabi. Ora, la tradizione letteraria italiana consente che le parole latine passate nella nostra lingua pos-

Digitized by Google

sano essere misurate alla latina. Però tale facoltà è assai circoscritta, perchè subordinata a due condizioni:

1.° che il dittongo sia accentato, e non protonico, nè postonico. Quindi potrà dirsi *meridïano, scïenza, religïone*: ma *pïetà* ed *infamïa* (benchè si trovino in Dante II. 5.87, I. 12, 12) non sarebbero ben accette a' nostri giorni.

2.° che la parola latina non abbia subito nel suo trapasso all'italiano un mutamento notevole; per es. *figliuolo,* benchè corrisponda a lat. *filiolus,* non può farsi quadrisillabo.

Resta fermo che non è lecita la dieresi, quando pretenda di separare suoni indissolubilmente congiunti (come ad es. *ia* in *viviamo* e forme simili), e che parimenti non è lecita la sineresi, qualora presuma di unire suoni ineluttabilmente disgiunti (come *ea* in *creato* e *reato*). Si sa che F. D'Ovidio ha consacrato pagine interessanti alla storia della dieresi; ma, in realtà, i principi da lui fissati non sono stati seguiti rigorosamente mai, neppure nell'antica poesia, per non dire della moderna, dove, presso i migliori, si trovano dieresi in casi come *pianta* (lat. *planta*). *fiore* (*florem*), ecc.

Gli antichi hanno considerate facoltative dieresi e sineresi.

Dante su 38 nomi in *-ione* ha fatta la dieresi in soli 7, e cioè *aspers- elez- obliv-, opin-, perfez-, reg-, relig- ïone* di fronte ad *affez-, alteraz-, ammiraz-, cag-, cognaz-, condiz-, confess-, confus-, convers-, corruz-, dimostraz-, dominaz-, dubitaz-, intenz-, invenz-, narraz-, naz-, offens-, oraz-, pass-, predestinaz-, preparaz-, profess-, proporz-, proposiz-, protez-, rag-, redenz-, quest-, salvaz-, successione.* Vedi Fay, Concordance.

Così pure in Lui si trovano *Tifeo* bisillabo e *Rifeo* trisillabo, *Marzia* e *Marzïa, Etiópe* ed *Etïopia, invidioso* e *invidïoso, grazioso* e *grazïoso, celestiale* e *celestïale* (cfr. Arch. rom. X. 426). Similmente *Jacob* è bisillabo ed ossitono in III. 8. 131 giusta il trattamento medievale delle *voces barbarae*: ma, se si ricorda che nella latinità cristiana codesto nome è anche trisillabo (giacchè l'*I* iniziale è considerata dagli uni vocale e dagli altri consonante), il III. 22. 71, che ne' testi suona

Iacob porgere la superna parte,

può esser letto

ÿácob porger la superna parte,

e così si emenda quello, che è forse il peggior verso della D. C. Nè, se si pensa a *Paulo* e *Paolo* in Dante stesso nonchè a lat. *Iesus* ed it. *Gesù,* può recar meraviglia vuoi la duplice misura vuoi la duplice accentuazione.

Persino i dittonghi discendenti furono toccati da antichi e moderni. Ricordiamo *Eünoè* (II, 28, 131), *oïmè* e *Faüstina* (Petrarca, 373. 34, Tr. am. I. 104). *Aüno* (Caro, En. XI, 1108), *flaüto* (Foscolo, Grazie II, 142, Giusti, A. G. Tom-

Digitized by Google

masi), *illaüdabil* ed *instaürata* (Leopardi, Bassorilievo 46, Patriarchi 61), *naüseate* (Giusti, Ballo I).

Abbiamo la sineresi in *sciaurati* (I. 3. 64, ove *au* suona come in *laudato*), *geomanti* (II. 19. 4), e *geométra* (III. 33. 133, in cui *geo-* conta per uno), *aere* (cfr. Arch. rom. X. 393), *Beatrice* (ibid 426). Però i cinque esempi voglion essere diversamente valutati: *sciaurati, geomanti* e *geométra* sono forse da attribuirsi all'arbitrio del Poeta, per contro *aere* e *Beatrice,* in quanto i loro bisillabi sono contati per uno, verosimilmente son peculiari alla regione ed all'età. Infatti anche nel Petrarca *aere* (16. 3, 141. 11, 143. 3, 240. 14, 352. 6, 401. 1) e *beatrice* (111. 37, 276. 7, 515. 52, Tr. am. III. 31) hanno la sineresi. E come sonasse *aere* si può dedurre dal trovarlo ridotto ad *are* in rima (Dante, V. N. XXIII, Cino, XLV): così *Beatrice* dovette nello spedito parlar comune sonar **Biatrice,* se ora nel vernacolo fiorentino è divenuta *Bietrice* (cfr. Arch. rom. X. 406).

I BISILLABI.

Anzitutto si devono escludere i bisillabi accentati sul 2.° elemento (e i loro derivati), giacchè su essi non v'è controversia: senza eccezione voglion essere e sono contati per due. Es.

Soavemente il mio m*ae*stro pose
II. 1. 125
Dal nomar Gios*uè*, com'e' si feo
III. 18. 38
Sì travïato è il folle mi' desio
Petrarca, 8. 1.

E così nel discorso. Che se *Traviata,* titolo d'opera verdiana, suona, credo, ovunque trisillaba, è questo un esempio del come parola generica s'irrigidisca diventando specifica: del resto diciamo tutti *avvi-, devi-, invi-ato.*

Sono dunque oggetto della presente trattazione i bisillabi accentati sul 1.° elemento ovvero privi d'accento.

Ora, rispetto ad essi vige nella teoria e nella pratica della nostra versificazione una regola, che risale a' primordî (la registra il nostro primo trattato di metrica, composto da Antonio Da Tempo nel 1332) e può formularsi così: « Il bisillabo, tonico od atono, conta per una sillaba nell'interno del verso e per due in fine ».

Ed è in parte vera, in parte falsa.

Quel che ha di vero consiste in questo: anche nel discorso comune i bisillabi nell'interno della proposizione sono compressi dalla parola

Digitized by Google

seguente, mentre in fin di proposizione le due sillabe, di cui si compongono, sono chiare e scolpite. E di questa compressione vi sono in taluni idiomi traccie manifeste e durevoli, p. es. il possessivo, che suona nel toscano *mi'*, *tu'*, *su'* nell'interno, *mio*, *tuo*, *suo*, *-a* in fine, e nel francese *mon*, *ton*, *son*, *ma*, *ta*, *sa* nell'interno, *mien*, *tien*, *sien*, *-enne* in fine.

Ma quel che ha di men vero consiste in questo: che disconosce

1.° la possibilità, che ha il bisillabo, di contar per due anche nell'interno del verso;

2.° le particolari condizioni, cui deve sottostare il bisillabo perchè possa, senza turbare il ritmo, contar per uno.

Bisogna pertanto in primo luogo tener ferma questa norma: « Se « nel verso si lascia al bisillabo lo spazio, che gli occorre, esso lo occupa, « ed entrambe le sue sillabe contano ». Ecco (in aggiunta a' più altri addotti in Arch. rom. X. 416, 422-25) esempi di bisillabi con e senz'accento, che contano per due.

TONICI.

Io stancato ed ambedue incerti
II. 10. 19.
Io m'innamorava tanto quinci
III. 14. 127.
Già tutta *mio* sguardo avea compresa
III. 31. 53.
Ch'accolga 'l *mio* spirto ultimo in pace
Petrarca 521. 137.

ATONI.

Lucrezia, Iulia, *Marzia* e Corniglia
I. 4. 128.
Curio, ch'a dir fu così ardito
I. 28. 102.
*Dei*damía ancor si duol d'Achille
I. 26. 62.
E prog*enie* scende dal ciel nuova
II. 22. 72.

Digitized by Google

Au*reo* tutto e pien de l'opre antiche
Petrarca 219. 14.

Così pure *ardüo* (II. 31. 34), *mutüo* (III. 12. 63), *continüo* (I. 16. 27. III. 27. 125, *perpetüo* (II. 32. 75, III. 2. 19, 15, 65), *accidïa* (II, 18, 132).

D'altra parte tonici ed atoni possono contar per uno, purchè siano usati colle debite avvertenze, poichè gli uni e gli altri nel verso possono andar bene, men bene, e male.

La regola fondamentale è questa: « che il bisillabo tonico deve « corrispondere alla battuta, l'atono all'intervallo ».

Ma dissonanze ed anomalie dovute all'inosservanza di codesta norma ho riscontrate soltanto (forse a cagione della sua maggiore ampiezza) nell'endecasillabo. Perciò sovr'esso verterà l'indagine.

I BISILLABI TONICI.

Poichè l'endecasillabo consta (come s'è detto) di 5 piedi ascendenti, le battute cadono sulle sillabe 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª e gl'intervalli corrispondono alle sillabe 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª. Quindi, perchè suonino bene, i bisillabi tonici devono trovarsi nelle sillabe pari (2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª). Ma non basta. Perchè il bisillabo non turbi menomamente il ritmo, bisogna che sia serrato e, direi, compresso dalla compagine del verso. Quindi sta bene il bisillabo sulla 2ª, se è seguito da regolare battuta sulla 4ª, sulla 4ª, se è seguito da regolare battuta sulla 6ª: sta non meno bene sull'8ª, perchè necessariamente gli tien dietro battuta sulla 10.ª Sono perciò esempi di collocazione perfetta:

La *mia* letizia mi ti tien celato
III. 8. 52.
A molti *fia* sapor di forte agrume
III. 17. 117.
Sarà la *cortesia* del gran Lombardo
III. 17. 71.
Parran faville de la *sua* virtute
III. 17. 83.

Digitized by Google

Ma ben s'intende che nella pratica vengono collocati bisillabi tonici anche negl'intervalli (cioè su 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª) p. es.

Sua disìanza vuol volar senz'ali
III. 33. 15.
Per lo *mio* corpo al trapassar de' raggi
II. 5. 26.
Rotante col *suo* figlio, ond'ella è vaga
III. 31. 33.
Sì costellati *facean* nel profondo
III. 14. 100.
Che speranza mi dava e *facea* lume
II. 4. 30.

Come si vede, è un contrattempo continuo, poichè il bisillabo si trova dove dovrebbe trovarsi un'atona. E non si deve disconoscere che anche versi siffatti possono riuscire opportuni per dare varietà al ritmo: però si raffrontino a' quattro addotti testè come esempî di collocazione regolare e si veda se in musicalità questi possano competere con quelli. Perciò direi che codesta è la serie de' bisillabi, che nel verso vanno men bene. Ed ora i bisillabi, che stanno male.

A.

Bisillabo sulla 2ª, non seguito da regolare battuta sulla 4ª, es.

Ma *mia* suora Rachel mai non si smaga
II. 27. 104.

Si paragoni a questo verso un altro quasiasi egualmente accentato, p. es.

Drizzar gli occhi ver me | di qua dal rio
II. 30. 66.

e apparirà come, appunto a causa di *mia,* l'emistichio *Ma mia suora Rachel* sia floscio del tutto.

Digitized by Google

B.

Bisillabo sulla 4ª, non seguito da regolare battuta sulla 6ª. Agli esempi addotti in Arch. rom. X, 420 (ove del fatto è data una spiegazione, che, ben riflesso, abbandono) aggiungo i seguenti:

L'animo *mio* per disdegnoso gusto
I. 13. 70.
Allor vid'*io* maravigliar Virgilio
I. 23. 124.
Casella *mio,* per tornar altra volta
II. 2. 91.
L'Agnel di *Dio,* che le peccata leva
II. 16. 18.
Se villa*nia* nostra giustizia tieni
II. 18. 117.
La donna *sua* senza il volto dipinto
III. 15. 114.
La mente *mia,* che di sè fa letizia
III. 16. 20.
Venire a' *due,* che si volgeano a rota
III. 25. 107.
La madre *sua,* che con loquela intera
III. 27. 134.

Frequente in Dante, dopo Lui si fa raro. Alcuni esempi:

L'elmo sor*gea* del fondator latino
Parini, Mattino 507.
Il buon Te*seo* da le tenarie foci
Id., Vespro 114.
Gittavan *via* de lo spezzato cerro
Id., id. 292.
Asterrà *pio* dalle devote frondi
Foscolo, Sepolcri 276.
E della *sua* figlia divina, Amicla
Id., Grazie I. 225.
Mira la *tua* bella compagna, e viene
Id., id. II. 209.

Digitized by Google

Verso pesante e sordo, è tale perchè il bisillabo grazie alla cesura, da cui è seguito, s'espande e conta per due giusta la sua natura, cosicchè si viene ad avere « quinario + settenario » : donde la stonatura. E che così sia, meglio apparirà paragonando codesti versi ad alcuni altri, in cui al bisillabo tien dietro la regolare battuta sulla 6ª, p. es.

Filoso*fia,* mi disse, a chi la intende

I. 11. 97.

Un poco *pria* che il pianto si raggeli

I. 33. 114.

Al sangue *mio* non tolse la vergogna.

II. 20. 62.

Versi perfetti, poichè in essi la battuta sulla 6ª comprime il bisillabo precedente e lo riduce a monosillabo accentato. Dunque, in codesta combinazione, qualora manchi la battuta sussidiaria, i due membri rimangono indipendenti l'uno dall'altro e non si fondono in unità di ritmo.

Ma qui accade cosa, che merita d'esser posta in rilievo. Ritornando a uno qualunque de' versi « incriminati », p. es. a II. 18. 117, *Se villania* è un quinario, *nostra giustizia tieni* è un settenario: uniti, danno un verso. che non appaga. D'altra parte si riprenda III. 17. 71 : *Sarà la cortesia* è un settenario, *del gran Lombardo* è un quinario: uniti, danno un verso bellissimo. Come si spiega tale divario? Ricordando che (come s'è detto più su) l'essenza del verso consiste nel rapporto ritmico, che intercede fra due serie sillabiche. Orbene, è evidente che nel 2.° caso il rapporto ritmico si stabilisce pieno ed intero, mentre nel 1.° il rapporto non si stabilisce o per lo meno si stabilisce in maniera incompiuta.

C.

Bisillabo tonico interno, che cade sulla 4ª o 6ª sillaba. Esempî (giusta le men recenti edizioni):

E condo*leami* a la giusta vendetta

II. 21. 6.

Mover do*veati* mia carne sepolta

II. 31. 48.

Sola se*deasi* in su la terra vera

II. 32. 94.

Digitized by Google

Pura ve*deasi* ne l'ultimo artista
III. 16. 51.
Ma conve*niasi* a quella pietra scema
III. 16. 145.
Qual conve*niasi* al loro ardente amore
III. 25. 108.
Che là dove pa*reami* prima rotto
II. 9. 74.
Nè più salir po*teasi* in quella vita
II. 19. 110.
Nè ricovrar po*teasi*, se tu badi
III. 7. 88.

Rarissimo dopo Dante. Qualche esempio:

Pur vivendo ve*niasi* ove deposto
Petrarca 433. 9.
Ond'arde l'*aere* che scendendo ei varca
Parini, Meriggio 289.
Ed oggi nella *Troa*de inseminata
Foscolo, Sepolcri 235.
Piantan di *Pria*mo, e crescerete ahi! presto
Id., id. 273.

Verso assolutamente irregolare, deve la sua esistenza unicamente al pregiudizio teorico, giusta il quale il bisillabo nell'interno del verso ha valore monosillabico. E la sua irregolarità consiste in ciò che lo sdrucciolo non è imbrigliato da battuta seguente. Vedasi infatti come suoni bene in

Vincer pa*reami* più | sè stessa antica
II. 31. 83.

Similmente il 2° de' succitati versi foscoliani con una semplice inversione (che pratico a titolo dimostrativo).

Piantan di Priamo, e presto ahi! crescerete

sarebbe sanato.

Però non qui vogliono essere recapitati i versi, che contengono quelle forme verbali del toscano antico, nelle quali è un *ie* derivante da un *ia* precedente. Agli esempi raccolti in Arch. rom. X. 406 aggiungo i seguenti:

Fugg*ie*mi errore e cres*ce*mi paura
I. 31. 39.

Digitized by Google

E tutti gli altri che ve*nie*no appresso
II. 3. 92.
L'ossa del corpo mio sa*rie*no ancora
II. 3. 127.
Gli occhi, diss'io, mi *fie*no ancor qui tolti
II. 13. 133.
Lume ti *fie*no al « come » che tu die
II. 25. 36.

Presentano tale trapasso: *sieno, sieti, fieno* (da *siano, siati, fiano*), i condizionali, come *parrieno* e *farieno* (da *parríano, faríano*), *giugneriesi* (da *giugneríasi*), gl'imperfetti della IV, come *fuggiemi, conveniesi, venieno* (da *fuggíami, conveníasi, veníano*), ovvero della II e III, che da *ea* attraverso *ia* son passati a *ie*, es. *vediesi* « vedeasi », *ricevieno* « riceveano », *potiensi* « poteansi », *riprendiene* « riprendeane ». Ora, poichè in II. 10. 81 *movieno* rima con *pieno* e in I. 12. 29 *moviensi* rima con *sensi* (e così in altri), è lecito ritenere che in tutte codeste forme col passar dell'*a* ad *e* l'accento si sia spostato e che tutte di sdrucciole siano divenute piane. Quindi si pronunzierà: *fuggiémi, crescémi, veniéno, sariéno, fiéno* ecc.

I BISILLABI ATONI.

Anch'essi nel verso possono contar per uno e star bene, men bene e male. Questi miei giudizi vanno intesi con discrezione. perchè, quando c'è vera poesia, tutto finisce con istar bene.

A.

Stanno bene, se si trovano nella loro sede naturale, cioè negl'intervalli di 3.ª, 5.ª, 7.ª, 9.ª, semprechè lor tenga dietro l'accento. Come ne' seguenti:

Le ro*see* braccia, e de' tuoi figli al padre
Foscolo, Grazie II. 283.
Molte purpu*ree* rose amabilmente
Id., id. I. 86.
De' tuoi bambini, il ni*veo* collo intanto
Leopardi, Aspasia, 23.
Laghi lambiti da ceru*lee* vampe
Foscolo, Grazie I. 308.

Per altri esempî vedi Arch. rom. X. 418 e cfr. II. 17. 108, III. 1. 92, 32. 14 e 42.

Digitized by Google

B.

Men bene (ma talora quasi bene) stanno i bisillabi atoni nella 2.ª, 4.ª, 8.ª. Così nella 2.ª:

Au*rei* giacinti e azzurri alle giunchiglie
Foscolo, Grazie II. 176.

e meglio, perchè il bisillabo è seguito da sillaba accentata,

Au*reo* secolo omai volgono, o Gino
Leopardi, Palinodia 38.

Nella 4.ª (già in III. 26. 87 e 113):

D'armi fer*ree* vedea larve guerriere
Foscolo, Sepolcri 206.
Alla pa*tria* dirò come indulgenti
Id., Grazie I. 369.
Per assi*dui* terrori io vigilava
Leopardi, Ricordanze 54.

Ove è da notarsi che il 1.° emistichio per sè stesso è un ottonario:

D'armi ferree vedea....
Per assidui terrori....
Alla patria dirò....,

ma il 2.° emistichio esercita sul 1.° tale una pressione da ridurre ad unità il bisillabo.

Nell'8.ª (forse in III. 11, 54):

Hai di stelle immortali au*rea* corona.
Tasso, G. L. I. 2.
Finge perfida in pria ro*seo* splendore
Foscolo, Grazie I. 310.
Quando sormonta il clivo ar*duo* dell'erta
Id., id. II. 421.

Ma delle tre collocazioni (2.ª, 4.ª, 8.ª) l'ultima è forse la peggiore, perchè produce uno sgradevole contrattempo là dove normalmente s'aspetta la battuta. Nondimeno, tutto sommato, di nessuna delle tre può dirsi che turbi gravemente il ritmo.

Digitized by Google

C.

Per contro i bisillabi atoni non tenuti a freno da accento successivo non solo turbano il ritmo, ma lo sconvolgono nelle combinazioni seguenti.

a.

Bisillabo nella 6.ª:

Fumar le pire | ig*neo* vapor, corrusche
Foscolo, Sepolcri 205.

Caso raro, fa il paio col *clipeo descriverò* del Carducci (cfr. Arch. rom. X. 419).

b.

Bisillabo nella 5.ª, seguito da cesura. Frequentissimo, è riprova del danno, che anche presso i maggiori ha recato il presunto suo valor monosillabico. E perciò abbonderò negli esempi.

Di quella man*dria* fortunata allotta.
II. 3. 86.
Libero arbi*trio,* e non fora giustizia
II. 16. 71.
Fatto per pro*prio* de l'umana spece
III. 1. 57.
O de la pro*pria* o de l'altrui vergogna
III. 17. 125.
E del conti*nuo* lagrimar son stanco
Petrarca, 126. 4.
Mia natal pa*tria* è nella aspra Liguria
Poliziano, Stanze I. 51.
Studi a la pa*tria;* ei di perenne aita
Parini, Mattino 1200.
Il sermon *patrio* e la facezia e il riso
Id., Notte 236.
Le virtù pa*trie* e la pietà congiunta
Foscolo, Sepolcri 102.
Sotto l'ete*reo* padiglion rotarsi
Id., id. 161.

Digitized by Google

Per molti inge*nui* de' suoi figli ancora
Id., Grazie I. 359.
Furtiva e argen*tea* gli volava al guardo
Id., id. II. 16.
Alle virgi*nee* Deità consacra
Id., id. II. 237.
L'urna fune*rea* spireranno odore
Id., id. III. 242.
Coprir le ro*see* disarmate spalle
Id., id. III. 343.
Dell'ombra pro*pria,* come bestia matta
Giusti, A G. Tommasi.
Or freddo, assi*duo* del pensiero il tarlo
Carducci, Poe. p. 666.

c.

Bisillabo nella 7.ª, seguito da cesura. Frequentissimo anch'esso: e qui pure per la ragione anzidetta abbonderò negli esempî.

Per cui ed Alessan*dria* e la sua guerra.
II. 7. 135.
Trovi nel tuo arbi*trio* tanta cera
II. 8. 113.
Ed anche le reliq*uie* del martiro
II. 12. 60.
Per lo libero arbi*trio* e perciò guarda
II. 18. 74.
Oppone e l'altro appro*pria* quello a parte
III. 6. 101.
E la bella Trina*cria* che caliga
III. 8. 67.
Non è questa la pa*tria* in ch'io mi fido?
Petrarca, 199. 84.
O letticciuol, che re*quie* eri e conforto
Id. 327. 5.
Si messero ad arbi*trio* di fortuna
Ariosto, O. F., I. 23.
De la cara tua pa*tria,* a cui dell'avo
Parini, Mattino 860.

Digitized by Google

Oh solenne a la pa*tria,* oh all'orbe intero
Id., Vespro 304.
Subentrando i grand'a*trii,* a dietro lascia
Id., Notte 183.
E i costumi e le pa*trie* a lei soletta
Id., id. 437.
Fremono amor di pa*tria.* Ah! sì da quella
Foscolo. Sepolcri 197.
Sotto le lor reli*quie* fumeranno
Id., id. 268.
Nettunine. Sponta*nee* s'aggiogarono
Id., Grazie I. 153.

Esempî più recenti in Arch. rom. X. 419.

Ricapitolando su codesti versi (che sono troppi e troppo pochi, giacchè gli uni derivano dagli altri: è l'eredità dell'errore), se si riesca a considerarli esclusivamente sotto il rispetto ritmico (astraendo dal pensiero più o meno elevato, che esprimono, e dalla reverenza dovuta a' loro autori), indubbiamente essi tutti appariranno una schiera tumultuaria, come sono. Necessariamente, perchè essi appartengono a quel tipo d'endecasillabo, che abbiamo detto « composto », e in cui la 5.ª (o 7.ª) sillaba appartiene pel senso al 1.° membro e pel ritmo al 2.°. Ora, questa duplice appartenenza può aver luogo soltanto, se il trapasso dal 1.° al 2.° membro sia agevole e tra l'uno e l'altro non sia forte il distacco. Qui invece il distacco è fortissimo, perchè il bisillabo si espande liberamente nello spazio, che ad esso lascia la cesura, e perciò non può in alcun modo saldarsi col membro seguente.

IX.

Le figure metriche. II.

Gl'incontri delle vocali. 2°. Elisione. Iato fortuito. Dialefe e sinalefe.

GL'INCONTRI DELLE VOCALI.

2.°

Se nel discorso s'incontrano due o più vocali appartenenti a parole diverse (il che in italiano è frequentissimo), si danno due casi:

Digitized by Google

a) la prima vocale si dilegua davanti alla seconda, e si ha l' « elisione » ;

b) le due o più vocali rimangono, e si ha il « iato fortuito ».

L'ELISIONE.

Nell'uso moderno è ristretta a

1. l'articolo ***una***, l'aggettivo ***buona***;
2. gli articoli *lo, la, gli* (davanti ad *i*), *le* (non davanti ad *i*);
3. la preposizione *di*;
4. le particelle pronominali *mi, ti, si, ci* (davanti ad *e* od *i*), *gli* (davanti ad *i*), *ne, lo, la;*
5. il *che* pronome o congiunzione;
6. gli aggettivi, pronomi e avverbi più comuni (*bello, onesto, mezzo, grande, santo, povero — altro, ogni, questo, quello, tanto, quanto — anche, dove, onde, quando, senza*);
7. molti numerali (*venti, trenta* e l'altre diecine, *cento, mille*1, in ispecie davanti ad *ore* od *anni*.

Diverso e più largo l'uso dell'elisione presso gli antichi.

Anzitutto si tendeva ad elidere non (com'è nostro costume) il 1.° de' suoni, che s'incontrano, sibbene il 2.°: quindi p. es. *la 'nsegna, lo 'mperadore, che 'nfinito* laddove noi diremmo e scriveremmo *l'insegna, l'imperatore, ch'infinito.*

Era poi particolarmente soggetto ad elisione l'*i* de' dittonghi discendenti finali. Di qui in Dante la formula *parla'* (od altro verbo) *io* frequente in rima (I. 2. 75, 5. 115) e fuor di rima (II. 5. 98, 9. 67, 19. 103, 23. 14, 31. 19, 32. 82, III. 24. 59 e 127, 25. 11), *torna'il* (II. 28. 148), *udi'l* (I. 29. 27), *guardail* (II. 3. 106). Cioè, come dimostra l'ultimo esempio, i due *i* si son fusi in uno.

Il Petrarca (del quale non sarà inutile ricordare che si posseggono i manoscritti) presenta una singolare incostanza di grafia:

a) Sopprime davanti a vocale l'*i* del dittongo: *fa'* (69. 7), *fu'* (52. 8, 120. 6, 393. 1, 494. 13), *po'* (282. 12, 326. 11), *suo'* (77. 5, 483. 10), *vedra'* (43. 106), *vorre'* (360. 72).

b) Sopprime dopo dittongo in *i* l'*i* iniziale della voce seguente: *mai 'l* (177. 12, 462. 23), *mai'n* (28. 64, 184. 24), *omai 'l* (173. 13), *poi 'l* (307. 16, 311. 7, 321. 4), *voi 'l* (288. 6), *cui 'n* (499. 33), *altrui 'mpoverir* (218. 3), *hai'l* (453. 2), *provai 'n* (335. 21), *tornai 'ndietro* (84. 10, 176. 9), *allargai 'l* (30. 113). Ne' quali esempi tutti il dittongo e la consonante seguente voglion essere pronunziati raccolti come in *bailo* e *daino*.

Digitized by Google

c) Scrive l'*i*, ma senza dubbio intendendo che nella pronunzia venga soppresso, perchè il verso lo rifiuta:

Ne l'*altrui* ingiurie del suo sangue Roma
42. 82.
L'infinita bellezza ch'*altrui* abbaglia
355. 12.
Per gli *altrui* esempli, e del mio stato tremo
358. 17.
Del *cui* amor vivo, e senza 'l qual morrei
292. 2.
Nel *cui* amor non fur *mai* inganni nè falli
312. 6.
Ma tanto ben sol tronchi e *fai* imperfetto
13. 13.
Che già *mai* in donna, ov'amor fusse, apparve
178. 10.
Cagion sola e riposo de' *miei* affanni
190. 42.
E che si stava de' pensier *miei* in cima
406. 6.
E *poi* al partir son più levi che tigre
86. 4.
Tu *sai* in me il tutto, Amor: s'ella ne spia
294. 50.
Sarai ancor meco, se 'l desir non erra
415. 6.
Di ben far co' *suoi* esempli m'innamora
129. 8.
Pieno era il mondo de' *suoi* onor perfetti
471. 12.
Che giova, Amor, *tuoi* ingegni ritentare?
382. 73.
Poichè *voi* ed io più volte abbiam provato
142. 1.

Versi duri, almeno al nostro orecchio, perchè, soppresso l'*i*, rimane un iato sgradevole. Così il primo vuol esser letto

Ne l'altru' ingiurie del suo sangue Roma.

E similmente tutti gli altri.

Durissimi poi, quando il iato cade sulla 6.ª sillaba:

O fêssi quella *'ltrui* in odio venire
310. 7.
Le tue bellezze a' *suoi* usati soggiorni
394. 8.
Ch'a contender con *lei* il tempo ne sforza.
506. 6.

Digitized by Google

d) Pratica l'elisione in qualsiasi voce: *a* in *trem'* (267. 5), *aspr'* (334. 16), *second'* (350. 4) — *e* in *rim'* (180. 16), *ard'* (267. 5), *cos'* (475. 14), *com'* (334. 16, 478. 14) — *i* in *iv'* (266. 3), *védem'* (310.14), *rallegres'* (135.14) — *o* in *hann'* (436. 10), *fatt'* (478. 4), *stat'* (491. 4), *combattut'* (145. 12), *perdut'* (135. 13), *dormit'* (454. 9), *fuggit'* (164. 4), *decim'* (158. 7, 168. 1), *millesim'* (81. 77).

Data siffatta incoerenza e libertà di grafia, mi sembra che sia da vedersi l'elisione, anche se non segnata, in tutti quei versi, in cui il iato turberebbe il ritmo. Il che avviene

a) quando cade sulla 4.ª sillaba, e non segue battuta sulla 6.ª;

b) quando cade sulla 10.ª.

Ecco (in aggiunta a' molti già addotti in Arch. rom. X. 397-400) buon numero d'esempi.

Iato sulla 4.ª.

Sí che l'ombr(a) era | da me a la grotta
II. 3. 90.
È chiamat(a) ombra, | e quindi organa poi
II. 25. 101.
A la dolc(e) ombra | de le belle frondi
Petrarca 227. 1.
Qual dolcezz(a) è | ne la stagione acerba
Id. 235. 14.
O fuggend(o) ale | non giunsi a le piante
Id. 287. 12.
Per la nebbi(a) entro | de' suoi dolci sdegni
Id. 290. 13.
Nè divent(i) altra, | ma pur qual solia
Id. 293. 41.
Caro dolc(e) alto | e faticoso pregio
Id. 307. 13.
Tal paur(a) ho | di ritrovarmi solo
Id. 328. 14.
Il cor pres(o) ivi | come pesce a l'amo
Id. 350. 5.
Nulla al mond(o) è | che non possano i versi
Id. 335. 28.
Vo secur(o) io | che non può spaventarme
Id. 262. 3.

Iato sulla 10.ª.

Ricominciar, dove noi ristemm(o), ei
I. 16. 19.
E in versi tanto sorda e rigid(a) alma
Petr. 335. 38.
L'empia fortuna, e temo non chiud(a) anzi
Id. 168. 7.

Digitized by Google

Tanta paura e duol l'alma trist(a) ange
Id. 390. 3.
Che del più chiaro fondo di Sorg(a) esca
Id. 394. 10.
Tutti insieme pregando ch'i' sempr(e) ami
Id. 393. 11.
Che t'infiammava a le tessalich(e) onde
Id. 52. 2.
In tanti affanni, di che doglios(e) urne
Id. 327. 6.
Ombra di lei, nè pur de' suoi pied(i) orma
Id. 30. 109.
Sia la mia carne, che può star sec(o) anco
Id. 127. 8.
Chè da lungi mi struggo e da press(o) ardo
Id. 280. 14.
Lei nè vita mortal nè me stess(o) amo
Id. 373. 30.
Ecco il giudicio uman come spess(o) erra!
Ariosto, O. F., I. 7.
Di farmi qui tardar che guadagn(o) hai?
Id., id. I. 19.
Che il Pagano al partir dalle fresch(e) acque
Id., id. I. 21.

Finalmente, un caso estremo d'elisione (dovuto verosimilmente all'analogia di *ch'uom, d'uom, l'uom*) si ha ne' seguenti:

Quas(i) uom, che teme morte e ragion chiede
Petr. 499. 8.
E cerch(i) uom degno, quando sì l'onora
Id. 176. 14.
Onde a la vist(a) uom di tal vita esperto
Id. 204. 12.
Chè tanti affann(i) uom mai sotto la luna
Id. 331. 10.
Ch'a gran speranz(a) uom misero non crede
Id. 236. 14.

Minuzie, indubbiamente: ma alla storia della disciplina importano anch'esse.

IL IATO FORTUITO.

Naturalmente è di più maniere:

1. Atona + atona. Contano per una sillaba, anche se siano più di due:

Mi ritrovai per una selv*a* *o*scura
I. 1. 2.

Digitized by Google

La gente nuov*a* *e* *i* subiti guadagni
I. 16. 73.

Ma, se si lascia loro lo spazio occorrente, possono contar per due:

O | *i*mmaginativa, che ne rube
II. 17. 13.
O | *a*nimal grazïoso e benigno
I. 5. 88.
O |*a*spettata in ciel beata e bella
Petr. 38. 1.

2. Tonica + tonica. Contan per due:

L*à* | *o*nde invidia prima dipartilla
I. 1. 111.
Sar*à* | *o*ra materia del mio canto
III. 1. 12.

Se però siano compresse dalla compagine del verso, le due toniche possono (non senza durezza) contar per una sillaba: es.

Ch*i* *è* quel Greco, che guarda e sospira?
Berchet, I profughi di Parga

3. Tonica + atona. Contano per una sillaba:

F*u* *i*mperatrice di molte favelle
I. 5. 54.

Ma, se ad esse è lasciato nel verso lo spazio, che loro compete, contano per due:

Che onora t*e* | *e* quei che udito l'hanno
I. 2. 114.

però, se invece d'un'atona ve ne son due, contano egualmente per una:

Ch'uscir dovea di lui e il ch*i* | *e* *i*l quale
I. 2. 18.

4. Atona + tonica. Contano per una sillaba,
a) se al iato tenga dietro battuta:

Biond*o* *e*ra e bello | e di gentile aspetto
II. 3. 107.

Digitized by Google

Mess*o* *è* che viene | ad invitar ch'uom saglia
II. 15. 30.
Rim*e* *a*spre e fosche far | soavi e chiare
Petr. 406. 8.
E dic*o*: *A*nima, assai | ringraziar dêi
Id. 15. 7.
Che qui fec*e* *o*mbra al fior | degli anni suoi
Id. 373. 39.
Sovra dur*e* *o*nde al lume | della luna
Id. 332. 37.
L'una piag*a* *a*rde e versa | foco e fiamma
Id. 337. 9.
Appare in vista, | è tal vit*a* *a*spra e ria
Id. 355. 7.

b) se fra atona e tonica cada cesura:

Ah quanto a dir qual er*a* | *è* cosa dura
I. 1. 4
Surse in mia vision*e* | *u*na fanciulla
II. 17. 34.
Tu stai ne gli occh*i* | *o*nd'amorose vespe
Petr. 321. 5.
Ma io che debb*o* | *a*ltro che pianger sempre
Id. 495. 34.

Che se non si riscontrano dette condizioni, allora si presentano i iati su 4ª e 10ª, di cui s'è parlato più sopra (appendice a L'elisione).

Del resto, anche qui il valore sillabico del iato dipende dallo spazio, che gli si assegna. Così p. es. *o á* bisillabo in

O Muse, *o* *a*lto ingegno, or m'aiutate
I. 2. 7.
O *a*nima cortese mantovana
I. 2. 58.
O *a*nima che vai per esser lieta
II. 5. 46.
Venimmo a lei: *o* *a*nima lombarda
II. 6. 61.

Digitized by Google

è monosillabo in

Che 'l tien legato, *o a*nima confusa
I. 31, 74.

5. *a*) Bisillabo tonico + atona. Contano per due, semprechè a quello ed a questa sia lasciato nel verso lo spazio, che loro compete: es.

L'amico m*io* | *e* non de la ventura
I. 1. 61.
Tal era | *io* | *i*n quella turba spessa
II. 6. 10.
Ond'*io* | *a*ppresso | « O perpetui fiori
III. 19. 22.

Ma bisillabo ed atona contan per uno, se siano compressi dalla battuta seguente: es.

Poi ch'ella av*ea i*l parlar | così disciolto
II. 19. 16.

(e per contro

Chè il sole a*vea* | *i*l cerchio di merigge
II. 25. 2).

Però il bisillabo tonico deve trovarsi nella sede, che gli è propria, cioè coincidere colla battuta, chè se invece cade sull'intervallo ed è seguito da altra vocale, il iato altro non fa che aggravare la irregolare collocazione, come ne' seguenti:

Leggiad*ria i*gnuda, le bellezze inferme
Petrarca 471, 3.
Corte*sia in* bando ed onestate in fondo
Id., id. 5 .

b) Bisillabo tonico + tonica. Contano necessariamente per due:

Sì ch'amen*due* | *ha*nno un solo orizzón
II. 4. 70.
E il sole er'alto già | più che *due* | *o*re
II. 9. 44.
S'*io* | *e*ra sol di me | quel che creasti
III. 1. 73.

Digitized by Google

6. *a*). Bisillabo atono + atona. Contano per una sillaba, e il verso tanto meglio procede, quanto più vicina al iato è la battuta e quanto più essa è forte:

Ar*dua e* ferrati ingegni all'inquieto
Parini, Mattino 49.
La nau*sea u*niversal! Sorridan pure
Id., Meriggio 157.
D'arbi*trio e* dal cammin di libertade
Petrarca 45. 5.
Ciel empi*reo e* di quelle sante parti
Id., 494. 10.
Per suo arbi*trio a*lcun senza la volta
III. 5. 56.

b) Bisillabo atono + tonica. Contano per una sillaba:

Ma il pro*prio i*gneo vigore. E l'aureo Sole
Foscolo, Grazie II. 420.

Tutto sommato, combinazione non commendevole.

7. Dittongo ascendente + atona o tonica. Si ha ditt. asc. finale nella grande schiera di voci uscenti in *-ia,-ie,-io* (es. *rabbia, smanie, dubbio*). ed unito a vocale, sia essa tonica od atona, nel verso conta per una sillaba: es.

Di sua vitto*ria e* del papale ammanto
I. 2. 27.
Sì che la vostra vo*glia è* sempre piena
III. 24. 3.

8. Dittongo discendente + atona o tonica. Si ha ditt. disc. finale in una serie numerosa di voci: monosillabi (*mai, sei, voi*), pronomi (*colui, colei*), categorie verbali (*amai, temei, sentii, sarai sarei*), sostantivi plurali (*musei*). Se ad esso tenga dietro nel verso vocale tonica od atona, l'*i* si stacca dalla voce, a cui appartiene, e si aggrega, assumendo valor di consonante, alla vocale seguente. Quindi in

*Voi a*ltri pochi che drizzaste il collo
III. 2. 10.
A *voi ar*mata non mostrar pur l'arco
Petrarca 6. 14.

Digitized by Google

Si deve scandere *Vo-ialtri....*, *Avo-iarmata....* E così sempre e dappertutto.

9. Atona o tonica + dittongo ascendente. Combinazione rara, perchè poche in italiano le voci, che comincino per semivocale. La vocale, che per avventura preceda, tonica od atona che sia, e il dittongo anche nel discorso rimangon distinti (*già ieri, da ieri, è uomo.... da uomo*), quindi nel verso contano per due.

[Ed appunto perchè l'iniziale di *ieri* è semivocale, errano i molti che scrivono *d'ieri, l'ieri* in luogo di *il ieri, di ieri*].

10. Atona o tonica + dittongo discendente. Combinazione anche più rara, perchè pochissime in italiano le voci, che cominciano per ditt. disc. Ma, se vocale (atona o tonica) e siffatto dittongo si presentino nel verso, normalmente contano per uno, tranne che tra voc. e ditt. si faccia ad arte una pausa brevissima: p. es.

Che riceve d*a* | *Eu*ro maggior briga
III. 8. 69.

Concludendo, l'italiano per la sua stessa natura presenta di necessità un gran numero di iati, e per conseguenza li tollera. Ma di questa sua tolleranza non si deve abusare, e per lo meno si deve evitare

a) lo sgradevole incontro delle stesse vocali:

*O o*cchi miei, occhi non già, ma fonti
Petrarca 247. 4.
Chia*ra al*ma, pronta vista, occhio cerviero
Id. 333. 2.
L'uo*mo, o* si può. Fra maraviglia e sdegno
Leopardi, Palinodia 7.
Moti del cor, la rimembranz*a a*cerba
Id., Ricordanze 173.

b) l'anche più sgradevole cumulo delle vocali forti:

Press*o a u*n secol di vita il buon vegliardo
Parini (?).
« Tu sol » pensan*do* « *o i*deal, sei vero »
Carducci.

Ed a riprova gioverà ricordare che i versi meritamente più celebrati

Digitized by Google

hanno iati lievissimi o non ne hanno alcuno. Qualche esempio tra gl'infiniti, che si potrebbero addurre:

La bocca mi baciò tutta tremante.
E se non piangi, di che pianger suoli?
Del buon dolor, ch'a Dio ne rimarita....
La gloria di colui, che tutto muove.

Dialefe e sinalefe.

Si ha « dialéfe », allorchè nel verso vennero separate vocali, che normalmente dovrebbero essere unite. Es.

Ficcai l*i* | *o*cchi per lo cotto aspetto
I. 15. 26.
E avvegnachè l*i* | *o*cchi miei confusi
I. 25. 145.
Mi venne, ond'io levai l*i* | *o*cchi a' monti
III. 25. 38.
Dinanzi ad ess*e* | *Eu*frates e Tigri
II. 33. 112.
Menava io l*i* | *o*cchi per li gradi
III. 31. 47.
Ma ved*i* | *Eu*noè che là deriva
II. 33. 127.
Di che si ved*e* | *Eu*ropa rivestire
III. 12. 48.
Gent*e* | *a*vara, invidiosa e superba
I. 15. 68.
Ch'io fui de' monti là intr*a* | *U*rbino
I. 27. 29.
Un non sapea che bian*co*, | *e* di sotto
II. 2. 23.
Sí che l'ombr(a) era da m*e* | *a* la grotta
II. 3. 90.
Io stancato, ed amendu*e* | *i*ncerti
II. 10. 19.
Accender ne dovría p*iù* | *i*l disio
III. 2. 40.
Io ch*e* | *a*l divino da l'umano
III. 31. 37.

Si ha « sinaléfe », allorchè nel verso vennero unite vocali, che normalmente dovrebbero star separate: e in questo caso le vocali in giuoco vogliono essere raccolte nella pronunzia, però sorvolando sull'atona e premendo sulla tonica. Es.

Se state fossim*o* *a*nime di serpi
I. 13. 30.

Digitized by Google

A tale immagin*e* *e*ran fatti quelli
I. 15. 10.
Pure a la pegol*a* *e*ra la mia intesa
I. 22. 16.
Sì com'ei dice, e ne gli altri offic*i* *a*nche
I. 22. 86.
Gridavan*o* *a*lto: « Virum non cognosco »
II. 25. 128.
Finitol*o* *a*nco, gridavano: « Al bosco
II. 25. 130.
Per le selvatich*e* *o*mbre, disiando
II. 29. 5.
E se stati non fosser*o* *a*cqua d'Elsa
II. 33. 67.
Se disiassim*o* *e*sser più superne
III. 3. 73.
Questo centesim*o* *a*nno ancor s'incinqua
III. 9. 40.
E vidi scender*e* *a*ltre luci dove
III. 18. 97.
Sì che veggendol*a* *i*o sospesa e vaga
III. 23. 13.
Del quartodecim*o* *a*nno ch'io sospiro
Petrarca, 122. 2.
Ch'adornan sì l'alt*o* *a*bito celeste
Id. 286. 7.

A questi spedienti, usati non raramente ne' primi due secoli di nostra letteratura, non si fece più ricorso in seguito: e fu, mi sembra, ottima cosa.

X.

Le figure metriche. III.

Le alterazioni delle parole: prótesi, aféresi, epéntesi, sincope, paragóge (od epitesi), apócope, sistole, diástole, sináfia.

È opinione antica e diffusa che a' poeti sia concesso di alterare per le necessità del verso le parole, e da tempo immemorabile tali alterazioni portano il nome di « licenze poetiche ».

Ma è un errore: il poeta non può allungare od accorciar le parole a suo talento, ed altre facoltà non ha se non quelle, che gli concede il parlar comune.

Nè si deve in questi casi ricorrere all'autorità degli antichi (Dante, Petrarca ecc.), giacchè a' tempi loro non vi era ancora una salda tra-

Digitized by Google

dizione grammaticale e letteraria, che si dovesse rispettare, perchè consacrata da' secoli. Al contrario la lingua era bensì nel suo complesso formata, ma attendeva di essere dalla coltura e dall'uso disciplinata, affinata, arricchita. Perciò, se i nostri primi poeti si fossero presa qualche libertà col giovine idioma, di cui erano ad un tempo i maestri e gli artefici, sarebbe stata non pure lecita, ma persin legittima.

D'altra parte bisogna andare assai a rilento nell'ammettere codeste libertà e nello attribuire all'arbitrio individuale ciò, che ne' poeti de' primi secoli si scosta dall'uso moderno. Per es., di molte fra quelle, che si credevano peculiarità e singolarità dantesche, fu dimostrato ch'erano voci, forme, costrutti del tempo suo. Eppure la materia fu appena delibata: e più si sarebbe scoperto, se le sublimi speculazioni critico-estetiche, per cui va celebrata la letteratura italiana de' giorni nostri, non avessero fatto cader nell'oblio quei modesti studî filologici, di cui s'appagarono le menti piccine dello « stupido » Ottocento.

Comunque, protesi, aferesi ecc. esistono: ma lungi dall'entrar nel novero delle cosidette « licenze poetiche » sono quei ben noti fatti linguistici, a' quali i glottologi sogliono dare la denominazione (forse non totalmente felice) di « accidenti generali »: e di essi tutti si possono dare esempî tratti dal parlar comune, come apparirà dalla seguente rassegna.

PROTESI.

È l'aggiunta di un suono in principio di parola, p. es. *alloro* da lat. *laurus*. Protetico è pure l'*i*, che si prefigge alla così detta *s* impura, se preceda consonante: es. *per iscritto*. Ma non bisogna confondere la protesi con la composizione prefissale: così in *dipartire, disbramarsi* (II. 32. 2 e cfr. Guarnerio, p. 37) *di* e *dis* son prefissi, non sillabe protetiche.

AFERESI.

È il dileguo d'un suono iniziale, p. es. *avello* da lat. *labellum*. Così sono aferesi *dificio* (I. 34. 7) e *maginar* (I. 31. 24) per *edificio* ed *immaginare*, ma non praticate da Dante, sibbene dal popolo, che le usa tuttora (cfr. Petrocchi s. vv.).

Digitized by Google

EPENTESI.

È lo svilupparsi d'un suono nell'interno di parola, p. es. *calabrone* da lat. *crabronem*. Ma a torto il Guarnerio, p. 37, vede epentesi in

Similemente il mal seme d'Adamo
I. 3. 115,

perchè non *similemente* deriva da *similmente*, ma questo da quello. E qui sarà da ricordarsi che in Dante e nel Petrarca i due elementi, che compongono codesti avverbi, non sono ancora ben uniti, ma nel verso non di rado sono indipendenti, come appare da' seguenti esempî:

Con tre gole canina-mente latra
I. 6. 14.
E vidila mirabil-mente oscura
I. 21. 6.
Umile-mente che il serrame scioglia
II. 9. 108.
Simile-mente al fumo de gl'incensi
II. 10. 61.
Cotanto gloriosa-mente accolto
III. 11. 12.
L'impeto suo più viva-mente quivi
III. 12. 101.
Perpetuale-mente Osanna sverna
III. 28. 118.
Nemica natural-mente di pace
Petrarca 40. 50.
E perchè natural-mente s'aïta
Id., 68, 3.

SINCOPE.

È il dileguo d'un suono interno, come in *soldo* da *solido* e *sprone* da *sperone*. Però *onrata* (I. 2. 47) è sincope di *onorata* non praticata dal Poeta, ma desunta dal provenz. ant. *onrat*. Così nel Petrarca 140. 4 *guerrò* è certamente sincope di *guarirò*, non però da Lui praticata ma dal popolo, perchè si trova nella prosa del tempo suo (come annota il

Digitized by Google

Carducci). Similmente nello stesso Petrarca (che ha un singolarissimo *retentir* « risuonare » 312. 2 ed a 514. 36 *in allegrezza torni* da raffrontarsi al franc. *tourner en plaisantèrie*, come il sullodato *guerrò* sembra ripetere il suo *e* da franc. *guérir*) *edra* « edera » (234. 5), *lettre* « lettere » (136. 2, 459. 41), *rompre* « rompere » (258. 6) sono verosimilmente gallicismi (cfr. prov. ant. *edra, letra,* prov. e fr. *rompre*): e forse ad influsso francese sono da attribuirsi *chiedrei* « chiederei » (280. 12) e *movrei* « moverei » (398. 6).

Nè è trovato di poeti la desinenza *-ea, -ía,* per *-eva, iva* negl'imperfetti (es. *avea, udía*), perchè s'usa anche in prosa, e forse esisteva già nel latino volgare.

PARAGOGE (OD EPITESI).

È l'aggiunta di un suono in fin di parola, es. *dicono* da lat. *dicunt*.

E qui si adducono *ee* « è » (I. 24. 90), *fee* « fè = fece » (II. 33. 12), *mee* « me » (I. 26. 15), *tree* « tre » (III. 28. 19), *die* « dì, giorno » (III. 7. 112), *die* « di' = dici » (II. 25. 36), *sie* « sì = così » (II. 23. 8), *udíe* « udì » (II. 23. 10), *fue* « fu » (III. 15. 94), *giue* « giù » (II. 12. 13), *piue* « più » (II. 22. 107), *sue* « su » (II. 4. 47), *tue* « tu » (II. 29. 85). Ma convien distinguere: *die* « giorno » e *fue* son latinismi (da *dies* e *fuit*): *die* « di' (dici) » è analogico, cioè deve l'*e* ad influsso del tipo *gride* per « gridi » (I. 1. 94): e gli altri *e* sono bensì paragogici od epitetici che si voglian dire, ma son paragógi come *amóe* e *morróe* (per *amò* e *morrò*) e simili frequentissimi ne' primi secoli, come tosc. *síe* e *nóe* (per *sì* e *no*), ligure *mie* (per *me*), siciliano *tía* (per *te*), cioè voci e forme non escogitate da poeti ma create dal popolo per la sua profonda avversione all'uscita ossitona.

APOCOPE.

È il dileguo d'un suono finale, es. *marmo* da lat. *marmor*. Ma l'italiano ha pure l'apocope eventuale, cioè lo scadimento di talune vocali (o sillabe) finali, che avviene in particolari condizioni. Cadono *-e* ed *-i* (che non siano di plurale) ed *-o*, qualora siano preceduti da nasale (*m, n*) o liquida (*l, r*) e si trovino dinanzi a parola, che cominci per consonante e con cui siano strettamente congiunte (sicchè codesta apocope sostanzialmente è un fatto di proclisi). Ma una 3.ª condizione, inosservata

Digitized by Google

finora, mi par che ci sia pure, e cioè che nella parola da apocoparsi l'accento cada su dittongo. Infatti si troncano

a) i nomi in *-ione*, es. *a ragion veduta;*

b) *viene, tiene* (e per analogia *bene, cane, pane,* ma non *lene* e *rene*);

c) *piano* (non *sano,* di rado e non bene *vano*), *anziano, guardiano* ecc. (che si son tirati dietro prima gli altri in *-ano, umano, villano* ecc., poi quelli in *-ino, mattino, vicino* ecc.);

d) *buono, suono, tuono* (ma non *cono, dono, trono*);

e) *fieno, pieno* (a cui tennero dietro *meno, seno, veleno* ecc., ma non *treno*);

f) *cielo* (che si tirò dietro *gelo, velo, zelo,* ma non *anelo, melo, telo*: s'unirono a quegli altri nel troncamento i piuchebisillabi in *-ello, cappello, cervello, fratello,* ma tra i bisillabi soltanto *bello*);

g) *fiele, miele* (a cui s'accompagnarono nell'apocope prima le altre voci in *-ele, crudele, fedele* ecc., poi quelle in *ale, male, sale, vale, fatale* ecc.);

h) *duolo* e *duole, suolo* e *suole, stuolo, vuole* (a cui tennero dietro *solo* e *sole, volo,* ma non *molo, nolo, polo*);

i) *fanciullo* (ma non *trastullo*) e per analogia *cavallo* (ma non *ballo, corallo, cristallo*);

l) *uomo, duomo* (ma non *domo* « domato » nè *pomo*);

m) *insieme;*

n) *-iamo* in *amiamo* ecc. (a cui s'accompagnarono nel troncamento *-amo* ed *-emo* in *amavamo* ecc. ed *ameremo* ecc.);

o) i nomi in *iere,* es. *cavalier Marino.* (E dietro ad essi prima quelli in *-are, altare, focolare,* e quelli in *-ore, amore, dolore,* poi gl'infiniti in *-are, -ere, -ire,* ove l'apocope può esser partita da verbi, come *alleviare, invogliare, umiliare* e simili);

p) i nomi in *-iero, Piero, pensiero, guerriero, primiero, altiero* [ma non *impero, nero, severo, sincero*: s'apocopa *vero* probabilmente per analogia della preposizione *ver* da *verso*: ma non bene il Carducci, P. p. 666, ha troncato *mistero* (cfr. Petrocchi s. v.). Così non si troncano le voci in *-aro,* (*amaro, chiaro, riparo*), in *-uro,* (*duro, oscuro, sicuro*), in *oro,* (*toro, lavoro, tesoro*), in *-iro* (*raggiro*): s'apocopa *sospiro* forse per influsso ideologico di *soffrir*].

Possono poi cadere all'infuori di questa norma gli *o finali* delle 3.ª plurali ne' verbi (es. *amano, amavano, amarono, amassero, amerebbero* ecc.) e gli *e* finali di singolare, che siano preceduti da atona + *n* od *l* od *r* (es. *l'immagin tua, agevol cosa, il cener mio* ecc.). Ne' quali tutti è palese che lo scadimento è prodotto dall'uscita sdrucciola.

Digitized by Google

E finalmente ad influsso delle 1.ª plur. del fut. (es. *farem*) è verosimilmente dovuta l'apocope delle 3.ª (es. *faran*), le quali si son tirati dietro *dan*(*no*), *han*(*no*), *stan*(*no*), *van*(*no*). Ora, indubbiamente di questo troncamento facoltativo può valersi il poeta, e può valersene con maggiore ampiezza di quel che è consentito alla prosa: p. es. gli è lecito finire l'emistichio o il verso con parola apocopata, mentre nel discorso non si può con essa finir la proposizione. Però anche il poeta dovrà osservare le norme sopra indicate e contenersi rigorosamente entro i limiti dell'uso.

Cosicchè troncamento, che veramente possa dirsi poetico, si ha soltanto, mi pare, nel perfetto del tipo *amâr,* che è il frutto di apocopi successive, cioè *amarono, amaron, amâro, amâr.* E codesto *amâr* tratto da *amâro* verosimilmente ad analogia di *amar* da *amare* non è punto bello, perchè anfibologico.

Contrariamente a quanto sopra si trovano *sicur* in II. 19. 47, Petrarca 5: 7 e *dur* nel Petrarca 306, 8. Ma fra le apocopi merita speciale menzione (e biasimo) quella assai antica di vocal finale, che sia preceduta da *i* semivocale.

Esempi danteschi: *-aio* suona *-ai* in *beccaio* (II. 20. 52), *gennaio* (III. 27. 142), *migliaio* (II. 13. 22), *primaio* (II. 14. 66), *Tegghiaio* (I. 6. 79), *-oio* suona *-oi* in *Uccellatoio* (III. 15. 110).

Esempi posteriori:

Ecco Cin da *Pistoia,* Guitton d'Arezzo
Petrarca, Tr. d'am. III. 32.
M'è *gioia* tolta e diporto
Boccaccio, Dec., gior. IV.
Onde il viver m'è *noia,* nè so morire
Id., id., giorn. VI.
Ella ha di molte *gioie* 'n'una cassetta
Lorenzo de' Medici, Nencia 40. 5.
Noia le facezie e le novelle spandi
Parini, Caduta.
Libraio pirata
Giusti, A G. Tommasi.

E in quest'ultimo esempio (che è un adonio, cioè il 4.° verso di strofa saffica), come ne' precedenti la parola sottolineata vuol essere pronunziata senza la vocale finale.

Ora, grammatici men recenti e recenti filologi in quest'apocope vedono un provenzalismo (cfr. Arch. rom. X. 395). E la cosa vuol esser chiarita. Qui la Provenza c'entra unicamente in quanto il provenz. ant. per « gioia » diceva *joi* (pronunzia *gioi*) e per « noia » *enoi*: sostantivi maschili entrambi ed entrambi regolarissimi, perchè *joi* risponde a lat. *gaudium* ed *enoi* ad un *inodium,* che non è attestato, ma si può postulare, se a prov. *enoi* si raffrontano spagn. *enojo* e franc. *ennui.* Del resto nessuna traccia di *-ai* e di *-oi* si ha in provenz., ove suff.

Digitized by Google

ario è reso con *-ier*, come in franc., es. *primier, argentier, armier* « armaiuolo », e suff. *-torio* suona *-dor*, es. *dormidor* « dormitoio ». Dunque l'apocope poetica si riduce a questo: che i nostri antichi hanno senza dubbio in prov. *joi* ed *enoi* veduto *gioia* e *noia* private della vocal finale, e non solo introdussero al bisogno *gioi'* e *noi'* nel verso, ma estesero il troncamento, ch'essi attribuivano a' Provenzali, a quante altre parole in *-ia, -io, -ie* occorresse loro di accorciare.

Dunque in sostanza si tratta di un equivoco, che da' due vocaboli, su cui verteva, s'è propagato saltuariamente a voci affini e che s'è conservato attraverso i secoli un po' per l'ossequio verso i grandi e un po' per quell'amore del peregrino, che a lungo contrassegnò la troppo erudita nostra poesia.

SISTOLE E DIASTOLE.

« Sistole » chiamano i metrici il regresso dell'accento verso il principio della parola, e « diastole » il fenomeno contrario, cioè la progressione dell'accento verso la fine della parola (cfr. Guarnerio, p. 37 sg.). Ma sono in realtà fatti, che occorrono nel linguaggio, e che i glottologi sogliono chiamare « casi di accento retratto o protratto ». Perciò, quando si citano i danteschi *pieta* (I. 1. 21) e *podesta* (I. 6. 96), bisogna ricordare che non sono accentuazioni arbitrarie del Poeta, poichè in altri dell'età sua si trovano *onésta* « onestà » e *maiésta* « maestà » (cfr. Petrocchi s. vv.). Cosicchè si ha probabilmente in essi altra prova dell'avversione toscana all'uscita ossitona, e quindi sono questi bensì esempî d'accento retratto, ma di schietta origine popolare.

Similmente, quando si adducono come esempî di diastole *Agamennóne, Occáno, Arábi* (III. 6. 49), *Ettorre, Anniballe, Eteócle* (I. 26. 54), *geométra* (I. 4. 142, III. 33. 133), si dimentica che tutte queste sono accentuazioni francesi dovute al larghissimo influsso, che quella letteratura esercitò sulla nostra nel periodo delle origini.

V'è nondimeno un caso, in cui voci sdrucciole possono realmente esser fatte piane, e cioè *lúgubre, sálubre, fúnebre, ténebre*, che in poesia possono diventare *lugúbre, salúbre, funébre, tenébre*. Ed è questa una reliquia della metrica classica, nella quale il nesso « muta + liquida » (qui *-br-*) costituiva la *positio debilis*, per cui il poeta antico poteva considerare come lunghi l'*u* o l'*e*, che precedono il nesso medesimo e sono per sè stessi brevi.

SINAFIA.

Ultima tra le figure metriche vien la « sinafia ». Della quale trattano i metrici greci e latini, mentre i nostrani sembrano ignorar questo ter-

Digitized by Google

mine, e, quando s'imbattono nel fatto, ch'esso designa, lo chiamano «tmesi» (cfr. Guarnerio, p. 42). Erroneamente, poichè tmesi si ha allorchè fra i due membri d'un composto si inserisce una o più parole, e qui invece il fatto è ben diverso, cioè questo:

Un verso è sempre un'entità ritmica, che sta da sè: in altre parole, è ne' rispetti del suono un tutto compiuto, che non ha col verso, che segue, relazione alcuna.

Ma solevano gli antichi unire talvolta strettamente due versi spezzando comunque una parola in due parti, di cui collocavano la prima in fin di verso e la seconda al principio del verso seguente.

Così usò Saffo e sulle traccie di lei Orazio, p. es.

Thracio bacchante magis sub inter-
lunia vento
O. I. 25. 11-12.

E l'unione di due versi per questa via prodotta i metrici greci chiamarono *synápheia*, che i latini tradussero esattamente col vocabolo *coniunctio*.

Questo spediente ricompare nella poesia medievale e moderna, ed assume due forme: l'una strettamente verbale, l'altra grammaticale.

La forma strettamente verbale è di due maniere:

a) dividere un vocabolo composto e collocare il 1.° membro in fin di verso, il 2.° al principio del verso seguente. Es.

Così quelle carole, differente-
mente danzando . . . . . .
III. 24. 16.
Fece la donna di sua man le sopra-
vesti . . . . . .
Ariosto, O. F., XLI. 32.
Tutti errammo, di tutti quel sacro-
santo Sangue cancelli l'error
Manzoni, Passione 11.
Tra gli argini su cui mucche tranquilla-
mente pascono . . . . . .
Pascoli, Myricae p. 72.
Ella prega: un lungo alito d'ave-
marie con un murmure lene....
Id., id. 107.

b) far rimare una voce piana con una sdrucciola (come *agi* con

Digitized by Google

agile) unendo la sillaba finale della sdrucciola alla vocale iniziale del verso seguente: p. es.

. . . . . ed eccolo,
O pianto!
Lo vedi? un rosicchiolo secco.
Pascoli, Myricae 21.

Si deve intendere che il *lo* di *eccolo* va ad unirsi all'*O* del seguente versicciuolo, e così *ecco* rima con *secco*. Di questo artifizio più ingegnoso che felice il Pascoli, che forse ne fu l'inventore, fece uso non infrequente: ma non è questo il suo pregio maggiore.

La sinafia grammaticale consiste nel collocare tra la fine d'un verso e il principio del seguente due vocaboli, fra cui intercede uno stretto rapporto grammaticale e logico. La usarono non raramente i nostri maggiori: es.

E avvegnachè li occhi miei *confusi*
Fossero . . . . . .
I. 25. 145.
S'io avessi, lettor, più lungo *spazio*
Da scrivere, ...
II. 33. 136.
. . . . . è *argomento*
Di fede . . . . . .
III. 4. 68.

Con maggior frequenza il Petrarca. Es.

Ma forse altrui *farebbe*
Invido e me superbo l'onor tanto
107. 85.
Fastidire il *vicino*
Povero . . . . . .
197. 58.
Una candida cerva sopra l'*erba*
Verde m'apparve . . . . . .
275. 1.
Ella si sta pur com'aspr'alpe a l'*aura*
Dolce . . . . . .
334. 16.
Ma io, lasso, che *senza*
Lei nè vita mortal nè me stesso amo
373. 29.

Digitized by Google

. . . . . andar per *viva*
Forza mi convenía . . . . . .
403. 10.
E formavi i sospiri e le *parole*
Vive . . . . . .
487. 3.

Nè, beninteso, son tutti qui, chè anzi e per l'uno e per l'altro gli esempî si potrebbero agevolmente moltiplicare. Ma dopo i classici non mi sembra che da noi la sinafia sia stata usata gran fatto.

Invece in Francia sotto il nome di *enjambement* è sempre stata più o meno in onore: i romantici poi da V. Hugo in giù l'hanno adoperata fino alla sazietà e fino alla stravaganza. Così proprio con un *enjambement* comincia l'*Hernani*:

Serait-ce dejá lui? C'est bien à l'*escalier*
Dérobé.

Sinafia semplicissima, che a' giovani fautori del movimento parve una novità meravigliosa.

XI.

La rima.

La rima (sulla cui etimologia si posson vedere gli Atti d. Accad. di Torino, LXI, 174) è di tre maniere: naturale, composta, equivoca.

È naturale, quando poggia sulla perfetta consonanza finale di due parole diverse. Chè se la consonanza non è perfetta, come in tutte le letterature avvenne nella poesia delle origini e come avviene tuttora nella poesia apopolare, ove p. es. *core* rima con *parole* e *velo* con *nero*, allora non si ha più rima ma, come tutti sanno, « assonanza ».

È composta, quando si accozzano due o più parole in maniera che consuonino con altro vocabolo: p. es. in Dante *non ci ha* che rima con *sconcia* (I. 30. 85), nel Petrarca *far no* che rima con *Arno* (Tr. d'am. III. 162), nell'Ariosto *il re di* che rima con *piedi* (O. F., XLV. 1).

È equivoca, quando si fanno rimar parole, che son diverse, pur avendo lo stesso suono, p. es. *parte* (da *partire*) e *parte* sostantivo, oppure *suole* (da *solere*) e *suole*, plurale di *suola*.

In tutte le lingue, e maggiormente nella ricchissima nostra, vi son parole, che consuonano: tali gli aggettivi, i sostantivi e gli avverbi foggiati collo stesso suffisso, tali le forme verbali d'una stessa coniugazione. Ora, dal far rimare parole dello stesso tipo o della stessa ca-

Digitized by Google

tegoria si capisce che i migliori rifuggano, poichè forse il primo requisito della rima è d'essere inattesa, e certo è ad ogni modo ch'essa non dev'essere volgare, com'è se fra le parole corre non solo un rapporto fonetico, ma anche un rapporto concettuale o peggio un rapporto morfologico. Così per *cuore* ed *amore* o *vittoria* e *gloria;* così per *-ava, -eva, -iva*, per i participi in *-ato, -ito, -uto,* per gli infiniti in *-are, -ere, -ire* e così via.

Sono comuni, nei poeti migliori, le rime fra voci di diversa natura, come tra aggettivo e sostantivo (es. *dura* e *paura, forte* e *morte* ecc.), meglio tra nome e everbo (es. *persona* e *perdona, scamparne* e *carne, tarlo* e *parlo* ecc.). Dunque la rima non appaga quando è prevista oppure quando chi legge od ascolta sa o sente che la consonanza consiste tutta nell'identità morfologica dele parole (es. *amato*: *odiato, diceva*: *taceva, soffrire*: *morire* ecc.).

D'altra parte la rima nei migliori non tradisce lo sforzo, e non è ricercata. E tale appare, quando è voce insolita o perchè propria di talune arti speciali o perchè vernacola (rurale o plebea) o perchè antiquata. E qui si tocca il *punctum dolens* della poesia italiana, nella quale l'arcaismo è sempre stato in onore, e così strabocchevolmente da toglierle troppo spesso spontaneità, schiettezza, calore.

Ma sopratutto la rima nei migliori non è ricercata. E tale appare, quando è voce insolita o perchè propria di talune arti speciali o perchè vernacola (rurale o plebea) o perchè antiquata. E qui si tocca il *punctum dolens* della poesia italiana, nella quale l'arcaismo è sempre stato in onore, e così strabocchevolmente da toglierle troppo spesso spontaneità, schiettezza, calore.

Ora, la voce insolita non turba soltanto il lettore ignaro, a cui vieta l'intelligenza piena del passo, ma offende pure il lettore colto, che sente l'odor di vecchiume e non di rado vi scorge la vana pompa di facile erudizione. Soltanto i veri poeti riescono ad infondere alle anticaglie il soffio della giovinezza.

Ma dalla costruzione del verso siamo a poco a poco passati alla scelta de' vocaboli, cioè siam pervenuti al punto, in cui pel poeta finisce il mestiere e comincia l'arte.

ATTILIO LEVI.

Digitized by Google

Melodie italiane inedite del duecento*.

O iubilo del core — che fai cantar d'amore!
Quando iubilo se scalda — si fa l'uomo cantare....

Jacopone da Todi, *Lauda LXXVI.*

La musica italiana del duecento s'affaccia per la prima volta agli studi, appoggiandosi ad un corredo notevole di documenti, in queste pagine: non è a dire, dunque, con quanto ritardo in confronto alla conoscenza, che già si ha, delle altre manifestazioni contemporanee dell'arte. Fiorì sorella carnale, a' suoi giorni, della poesia: qual'è il rimator siciliano o toscano, tra Federigo II e Dante, che non ne abbia avuta esperienza e non l'abbia tenuta in onore? A Federigo era ugualmente agevole, ricorda Fra Salimbene [1], lo scrivere e il cantare, il trovar canzoni e melodie; Dante raccomandava all'ornamento della « soave armonia » [2] i versi giovanili d'amore. Poi, e da tempo ormai immemorabile, il ricordo delle antiche modulazioni s'è spento: ai loro danni hanno cospirato circostanze avverse. In primo luogo la sfortuna della tradizione

---

* Questo saggio offre, in riassunto, una parte della trattazione compresa nel volume *La Lauda e i primordi della melodia italiana,* volume che, corredato da oltre cento melodie inedite dei secoli XIII e XIV riprodotte fototipicamente dai manoscritti originali e trascritte anche in notazione moderna, verrà pubblicato prossimamente a cura dell'Istituto Poligrafico dello Stato.

Si sono esclusi dalle presenti pagine, e di proposito, non solo accenni a melodie trecentesche e raffronti tra l'espressione musicale del due e trecento, ma anche taluni problemi riguardanti direttamente i documenti musicali dei quali qui s'inizia l'esame: ad esempio, la discussione circa la provenienza — come scuola o focolaio d'arte — delle melodie in discorso (se ne afferma però sin d'ora la pretta italianità); i criteri osservati nella loro ricostruzione ritmica e nell'interpretare con grafia moderna la notazione originale, ecc. Tutto ciò, insieme con la materia che spetta al trecento, troverà luogo nel volume suddetto.

[1] *Scribere et cantare sciebat, et cantilenas et cantiones invenire. Chron.,* Parma, Fiaccadori, 1887, p. 166. Così anche nell'ediz. Holder-Egger.

[2] *Vita Nuova,* XII.

Digitized by Google

manoscritta, nella quasi totalità smarrita e, quando non smarrita, come per le melodie di cui ora si parlerà, rimasta indecifrata ed occulta. In secondo luogo le condizioni assai diverse che corrono, per quanto riguarda le origini dell'arte nazionale, tra la storiografia letteraria e la musicale: l'una da tempo risalita alle fonti ma intenta soprattutto a ricercarvi e isolarvi il fenomeno letterario puro; l'altra, salvo qualche rara e circoscritta esplorazione, quasi sempre di mano straniera, tra le carte musicali del Medioevo, assorbita dall'inesauribile e documentatissima fecondità di secoli quali il Sei e il Settecento.

Nella sintesi dell'arte dugentesca volgare, alla quale, con documenti spesso mirabili e particolarmente accarezzati dal gusto odierno, concorrono architettura e scultura, arti del disegno dalla miniatura al mosaico, dal quadro all'affresco, e prosa e poesia, una lacuna lamentevole è rimasta, insomma, in Italia, proprio per difetto della musica. Strana sorte, tra tante testimonianze indirette che richiamano alla frequenza e alla gioia del canto; tra un'iconografia che non cessava dal fermar nel colore e sulla pietra volti atteggiati a liberar melodie e mani poggiate sagaci sugli strumenti, e un'egual cura di scrittori, tutta amorosa e delicata, a segnalare istanti di felicità musicale. Chi non ricorda i passi di Tomaso da Celano, nelle *Legende* del Beato Francesco? Mosso dal bisogno di esprimere in canto il fervore adorante dell'anima, il Poverello s'ispira a tutta prima, per quel che pare, alle note di trovatori e di trovieri che giungevano frequenti d'oltre le Alpi: « .... lo « spirito che dentro gli ribolliva con soavissima melodia s'estrinsecava « in suoni francesi, e la vena del mormorio celeste che giungeva fur« tiva al suo orecchio erompeva in galliche acclamazioni. A volte, come « noi stessi vedemmo con gli occhi nostri, egli raccoglieva da terra « un bastoncello, e sovrapponendolo al sinistro suo braccio teneva nella « destra un archetto incurvato per mezzo di un filo: quindi conducendo « codest'arco sopra il legno quasi fosse una viella, e accompagnandosi « con analoghi gesti, cantava in francese lodi al Signore » [1]. Ma quando, fuor di siffatte ingenue improvvisazioni, egli ebbe meditato e composto in volgare umbro il Cantico delle Creature, non voleva mandare per frate Pacifico, « che era maestro de versi et de canto, a ciò che li frati « lo cantassero et andassero per lo mondo predicando e laudando Dio »?[2].

---

[1] Trad. Novati, *Freschi e Mini del Dugento*, p. 237.

[2] Postilla alla *Franceschina* di Fra Iacopo degli Oddi. Il passo, come è noto, si trova anche nello *Speculum perfectionis fratr. min.* (ed. Sabatier, p. 200).

Digitized by Google

Se non frate Pacifico, qualcuno certamente della cerchia francescana entro il duecento diede melodia al Cantico: purtroppo il codice 338 d'Assisi, che doveva ospitarne l'intonazione, è rimasto con i righi musicali vuoti.

A non molta distanza dai giorni dell'Assisiate, ecco il bozzetto quanto mai gentile che del costume musicale dugentesco porge, in un passo celebre della *Cronaca,* frate Salimbene: « al sesto dì del mese « di giugno ci venne veduta nella città di Pisa una corte, e v'entram- « mo.... V'erano fanciulle e giovani di giusta età.... ed avevano, così « le une come gli altri, viole e cetre ed altri strumenti su cui facevano « melodie dolcissime, accompagnate da gesti che bene le interpreta- « vano. Nessun rumore era quivi e nessuno parlava, ma tutti ascolta- « vano in silenzio. E la canzone che cantavano era inusitata e bella, « così nelle parole come nella varietà delle voci e nel modo di cantare: « tanto che il cuore ne diveniva oltremodo lieto.... Nè cessarono di « cantare fin che rimasero colà, sia con la voce che con gli strumenti. « E quivi sostammo a lungo e non sapemmo partircene che a malin- « cuore ». Ma anche da questa, come da altre simili descrizioni piene d'una sensibilità intenta e affettuosa, ogni traccia di concreta melodia è vanita per sempre, fino al titolo e alla materia del canto. Sembra che l'usignuolo dugentesco, liberato appena dal chiuso ecclesiastico e portato a contatto d'una vita più libera e ariosa, si sia fatto fenice, lasciando al nostro desiderio solo la vista malinconica d'una gabbia vuota. Nè, in tali frangenti, ci conforta del tutto il ricordare Dante, evocatore magistrale nella *Commedia,* e nel *De Vulgari Eloquentia* commentatore finissimo di melodie; nè il misterioso Casella. Delle intonazioni di poesie volgari citate dal Poeta non son rimaste se non alcune tra le francesi e provenzali; quanto al musicista toscano che ancora gode la gloria d'essergli stato diletto, un'annotazione del Cod. Vatic. 3214 — *Casella diede il suono* — in margine ad una ballata di Lemmo da Pistoia, rinnova la delusione del manoscritto d'Assisi: il desiato suono non c'è.

In tale ostinato sfuggire di melodie notate alle ricerche, certo non complete, che si sono fatte sin qui, la storiografia musicale s'è rassegnata senza soverchie inquietudini, per quanto riguarda l'arte italiana, a prender le mosse dall'*Ars Nova* fiorentina, che fiorisce nella seconda metà del trecento intorno al caposcuola Francesco Landino. S'è rassegnata però, diciamo, oltre misura: chè perfino la lauda, della quale nessuno ignora il vigoroso sboccio dugentesco, è stata appena oggetto, dal punto di vista della melodia, di qualche sguardo sommario, per

Digitized by Google

nulla approfondito e comunque rivolto a pochi saggi i quali, salvo una sola eccezione a mia conoscenza [1], non risalgono se non al secolo decimoquarto.

Eppure questo, della lauda, era il terreno in cui conveniva scavare.

Fino dal 1884 Girolamo Mancini, inventariati i manoscritti della libreria del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona [2] avvertiva che nel Laudario del sec. XIII segnato col num. 91 si trovavan « note di cantofermo soprapposte alla prima strofa di varie laudi ». Se il testo poetico delle composizioni cortonesi richiamò presto l'attenzione di ottimi studiosi — del Renier che ne fece conoscere un primo gruppo, del Mazzoni che per intero pubblicò le 46 laudi contenute nella parte più antica del codice, quella cioè di cui si può ritener certa l'appartenenza alla seconda metà del duecento, e del Bettazzi cui toccò il rammarico di giungere ultimo fra i tre con una scelta modesta [3] — non altrettanta fortuna era riserbata alla musica. Il Renier ed il Mazzoni, constatando che l'intonazione si trova al principio di tutte, e non solo di alcune laudi, parlarono semplicemente di « note musicali »; a sua volta il Bettazzi, nella *Notizia* premessa alle poesie che pubblicava, si tenne fedele alla qualifica di *canto fermo* trovata nel catalogo del Mancini, solo aggiungendo trattarsi di un « canto largo, solenne, schiettamente religioso, e per giudizio di alcuni intendenti di musica sacra, molto antico ». Benedetti quegl'*intendenti* del milleottocentonovanta! essi do-

---

[1] Solo il Ludwig, nel *Handb. d. Musikgeschichte* pubbl. sotto la direzione di Guido Adler, Berlino 2ª ediz. 1930, ha dato due laudi dal ms. di Cortona dal quale provengono le 46 melodie da me trascritte. Nessun altro, per quanto mi risulta, se ne è occupato; e la stessa bibliografia onde il Ludwig correda il suo capitolo, che è la più recente in fatto di studi sulla musica medievale, non dà alcuna indicazione in proposito. Una dissertazione di laurea di Fr. Stichenoth, rammentata come ms. dal Ludwig nella 1ª ediz. dell'op. cit., è stata tolta dalla bibliografia della 2ª ediz., perchè non è stata pubblicata.

[2] G. Mancini *I manoscritti ecc.* Cortona, Bimbi, 1884. Cfr. anche *Inventari dei Mss. delle Biblioteche d'Italia,* pubbl. sotto la direz. di A. Sorbelli, Firenze, Olschki, Vol. XVIII.

[3] R. Renier, *Giornale Storico della Letter. Ital.*, XI, p. 109 sgg.; G. Mazzoni, *Laudi Cortonesi del sec. XIII,* in *Propugnatore,* N. S., III, I; E. Bettazzi, *Notizia di un Laudario del sec. XIII,* Arezzo, Bellotti, 1890.

Digitized by Google

vettero stimar « larghi e solenni » codesti canti in virtù della larghezza delle note quadrate con cui sono scritti, usi a veder quella medesima scrittura sopra l'*Ad te levavi animam meam*: nè c'è da rimproverarli se non hanno capito meglio, quando proprio la prima melodia, nemmeno a farlo apposta, manca di chiave: più in là, si vede bene, non hanno osato guardare. Infine, tolta la breve citazione del Ludwig (il quale però, a mio credere, non deve aver veduto il codice ma solo averne avuta indiretta notizia)[1], struttura e qualità e importanza delle intonazioni cortonesi son rimaste inosservate. Valga il fatto che Vincenzo De Bartholomaeis, nelle pagine eccellenti che ha dedicato alla Lauda (parte I, cap. III, §§ II-IV delle *Origini della poesia drammatica italiana*) mentre deplora « la mancanza di uno dei più efficaci strumenti della critica, dal quale tanti dubbi potrebbero essere risolti, cioè della conoscenza della musica che accompagnava quei cantici »[2] — i francescani — non ricorda nemmeno l'esistenza di questo tesoro di melodie, tanto vicine al tempo, allo spirito, al costume, ai monumenti letterari dei quali egli parla.

Tesoro di melodie di cui la lettura, lungamente meditata anche negli elementi grafici, la ricostruzione ritmica, la trascrizione integrale in notazione moderna, ha potuto dare a me una gioia profonda: la gioia di sentirmi trasportato, spirito e sensi, entro la sfera armoniosa del duecento, di prender contatto intimo, certo, concreto coi canti di quella schiettissima e commoventissima tra le età nostre. E quale contatto fresco, vivificante come una brezza di mattino, pieno dei ferventi aromi di quell'alba dell'espressione italiana! Nel corso di ricerche ormai lunghe intorno ai primordi della musica nostra, rare volte mi sono imbattuto in un getto d'ispirazione così netto e potente, così continuo e diverso, e di altrettanto pronta e semplice comunicativa. Canto fermo, come supposero il Mancini e il Bettazzi? Neppur per ombra. Non nel senso ecclesiastico, cioè di cantilena gregoriana, poichè qui temi, accenti, periodi, invenzione e struttura insomma, hanno tutt'altra impronta da quella che è propria, in massima, alla tradizione liturgica: basti osservare, come si osserverà

---

[1] Suppongo ciò per la natura affatto generica, e nemmeno criticamente esatta, del suo accenno: all'occhio esercitato d'un simile studioso, ove avesse avuto agio di esaminare il ms., non sarebbe sfuggito, credo, il valore fondamentale d'ogni sua pagina rispetto alle origini della musica italiana.

[2] V. De Bartholomaeis, op. cit. (Bologna, Zanichelli), p. 241.

Digitized by Google

tra poco, la precisione e la dissimiglianza dei ritmi — volta per volta sviluppati in successione di membri simmetrici costituenti un periodo di *ripresa* o di *stanza* — e il deciso impianto di parecchie melodie entro la sfera tonale moderna, di modo maggiore o minore. Robusti e maturi, nelle intonazioni cortonesi, tanto l'uno che l'altro di codesti schemi tonali su cui veniva a fondarsi il canto occidentale nuovo; maturi così da consentire modulazioni alla dominante ed altri trapassi di rapporti armonici senza che il senso della tonalità fondamentale n'abbia per nulla a vacillare; solo impressi, a volte, d'una velatura arcaica laddove il settimo suono della gamma conserva, rispetto alla tonica, l'intervallo di un tono intero.

E canto fermo nel senso contrappuntistico, vale a dire di melodia fissa, prescelta a base di elaborazioni polifoniche per parte di voci concomitanti, meno che mai; poichè qui si tratta di melodia pura, di assoluta monodia solistica o corale, completa in se stessa, per quanto in pratica, ogni volta che se ne offrisse la possibilità, accompagnata da strumenti: sì

.... come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo della corda
in che più di piacer lo canto acquista.

Arte nuova, in una parola, è questa: di forma e tempra extraliturgica, nonostante la destinazione o la trasposizione religiosa, anzi così originalmente e francamente volgare com'è volgare il linguaggio dei testi.

***

Di codeste melodie il manoscritto cortonese ne offre quarantaquattro[1]. Altre due melodie, benchè scritte nella parte più antica del co-

[1] Nell'ediz. del Mazzoni le laudi sommano a 46, più la XIX *bis* la quale è semplicemente un frammento della XXXIX. Le melodie sono soltanto 44, poichè manca l'intonazione alla lauda V (*Ave Maria gratia plena*) i cui righi musicali son rimasti vuoti; alla XIX *bis* e alla XX. Ma sotto questi due ultimi numeri non si trovano se non frammenti di altre laudi: la XIX *bis*, come s'è detto, è parte della XXXIX (*Sia laudato San Francesco*); della XX, la prima strofa appartiene alla lauda XXI, le altre debbono far seguito alla XIX, che infatti nel ms. è mutila. Confusa com'è, la lauda num. XX è stata senza dubbio scritta per errore: tanto

Digitized by Google

dice — il quale come è noto si compone di due parti distinte [1] — sono di mano diversa dalle altre e riguardano testi non compresi nella tavola delle laudi primitive: quindi la loro appartenenza al duecento può restar dubbia.

Tenendo conto, pertanto, solo del gruppo di certa stesura dugentesca, il codice si rivela come una raccolta di canti messi insieme per soggetti, cioè come un'antologia in cui, secondo un determinato ordine di materia, deve essersi adunato il meglio che per convenienza e per qualità di testo e di canto fosse noto al compilatore. L'essere il libro stato formato in servigio d'una compagnia di laudesi del luogo, come mostrano passi vari ed in ispecie uno della lauda II (*questa nostra compania — siate sempre commendata*) non toglie che, per volontà di uno o più tra i preposti alla confraternita o per graduale formazione del repertorio, codesta scelta sia avvenuta, effettivamente, in modo che vi si può riconoscere, insieme col criterio pratico, un criterio estetico. Certo è impossibile pensare ad un solo autore e ad una sola maniera, tanta è la varietà, tra una melodia e l'altra, del carattere di composizione, del piano di contemplazione, dell'accento espressivo. Ed è nostra fortuna: chè tale varietà, davvero preziosa, ci porge con vive forme la musica dugentesca ne' suoi differenti aspetti: dal canto popolare spiccato, si direbbe, dalle fresche labbra di giovani del sobborgo o del contado alla melodia d'arte, raffinata, costruita, perfetta nello svolgimento e nelle articolazioni più delicate; dall'intonazione processionale semplice, di modo austero, adeguata alla voce collettiva, alla canzone a ballo, modellata su ritmi sciolti e aggraziati; dal *cantare* narrativo o drammatico, intercalato di recitativi su note ribattute, fino alla lauda d'ispirazione eccitata e fremente, quando luminosa e trionfale, quando tagliente e minacciosa, sarcastica e grottesca: sempre mirabilmente suggestiva.

Classificare codesto repertorio per materia, è presto fatto: le prime quindici laudi son dedicate alla Vergine (la VI celebra l'Annunzia-

---

che, in margine alla prima strofa, si legge: *Cassum*. In conclusione, alle strofe segnate coi num. XIX *bis* e XX non mancano le rispettive melodie: bisogna peraltro cercarle, codeste melodie, là dove le strofe hanno, o dovrebbero avere, la giusta collocazione.

[1] V. G. Mazzoni, op. cit., p. 6.

Digitized by Google

zione)[1]; la XVI a S. Caterina; due, XVII e XXXIX, a Maria Maddalena; dieci, XVIII-XXVII, alla nascita, passione e resurrezione di Cristo; tre, XXVIII-XXX, allo Spirito Santo; la ventunesima alla Trinità; quattro, XXXII-XXXV, all'amore di Gesù e al pensiero della morte; due a S. Francesco, una rispettivamente a S. Antonio da Padova, all'Arcangelo Michele, a tutti i Santi; due a S. Giovanni evangelista; l'ultima ancora all'amore di Cristo. Ma entro tale materia ed ai singoli gruppi circolano, come ho avvertito, vene inconfondibili di poesia e melodia.

Poichè a me preme dare un'idea, per quanto è possibile, del valore artistico di questi canti e del gusto che vi si esplica, non insisterò, per il momento, nel delinearne la struttura da un punto di vista estrinsecamente formale. Tutti sanno che lo schema della lauda è normalmente quello della ballata italiana (ripresa, stanza composta di piedi e volta, ripresa): ora nei canti cortonesi tale schema, in massima, si trova interpretato mediante un periodo melodico per la ripresa (costituito di due frasi, A e B) ed un secondo per la stanza. Quest'ultimo, più ampio del primo (avendo di solito due frasi per i cosidetti piedi e due per la volta) va ripetuto di strofa in strofa sino al termine della lauda o alla ripresa. Per ragioni di struttura musicale di cui darò cenno in seguito, non credo che la ripresa dovesse essere costantemente intercalata tra una strofa e l'altra. In sole otto laudi il periodo musicale è unico, cioè quello della ripresa che si ripete, con varianti più o meno notevoli, ai piedi e alla volta della strofa. In ogni altro caso, anche in quelli di più ampio respiro, la struttura del canto è quella dell'aria tripartita — o, come suol dirsi, col *da capo* — poichè il tema iniziale è destinato sempre a ripresentarsi, o nella volta o nella ripresa.

A mostrar come la materia melodica sia distribuita, frase per frase, in ciascuna lauda, ne raccolgo gli schemi nella tavola seguente, avvertendo che ogni lettera maiuscola corrisponde ad una frase o inciso musicale, e che normalmente ogni frase o inciso comprende un verso. Per il raffronto coi testi rimando all'edizione citata del Mazzoni.

---

[1] Il Mazzoni giustamente enumera, in questo primo gruppo, sedici laudi. A me, che tengo conto solo delle laudi musicate, viene a mancare la V, e più innanzi la XIX*bis* e la XX. Si tenga quindi presente, in un eventuale riscontro coi testi editi dal Mazzoni, la differenza di numerazione.

Digitized by Google

SCHEMI MELODICI DELLE LAUDI

Ripresa	Piedi	Volta	Numero e Capoverso
A - B	A - B	A - B	VIII - Fa'mi cantar l'amor di la beata. XX - Stella nuova 'n fra la gente. XXIV - Da' mi conforto, Dio, et alegrança. XXX - Spirito sancto da servire. XXXIV - Oi me lasso e freddo lo mio core. XXXV - Ki vole lo mondo despreççare. XXXVII - Sia laudato San Francesco. XLI - Facciamo laude a tutti i santi.
A - B	C - C	A - B	IX - O Maria d'omelia se' fontana. XXII - Ben è crudele e spietoso [1]. XXVI - Jesu Cristo glorioso [1]. XXXVI - Laudar vollio per amore. XXXVIII - Ciascun ke fede sente. XLII - San Jovanni al mond'è nato.
A - B	A - C	A - B	XLIV - Amor dolçe senza pare.
A - B	C - B	A - B	V - Ave Regina gloriosa. XIV - O divina Virgo, flore.
A - B	C - D	A - B	I - Venite a laudare. XII - O Maria, Dei cella. XL - L'alto prence Archangelo lucente [2].
A - B	A - A	C - B	VI - Da ciel venne Messo novello.
A - B	A - C	D - B	II - Laude novella sia cantata.
A - B	C - C	D - B	VII - Altissima luce col grande splendore. XVII - Peccatrice nominata. XXVIII - Spiritu santo, dolçe amore.

[1] Ripresa di quattro vv. e strofa di 8 (Ballata maggiore).

[2] La volta è analoga alla ripresa, ma presenta varianti sensibili che potrebbero far pensare allo schema AB — CD — EF.

Digitized by Google

Ripresa	Piedi	Volta	Numero e Capoverso	
A - B	C - D	C - D	XXVII	- Laudamo la resurrectione.
A - B	C - D	E - A	XIII	- Ave, Vergene gaudente.
A - B	C - D	E - B	III	- Ave, donna santissima.
			XXI	- Piangiamo quel crudel basciare.
			XXV	- Onne omo ad alta voce.
			XXXIII	- Stomme allegro et latioso [1].
			XXXIX	- Magdalena degna da laudare.
A - B	C - C	D - E	X	- Regina sovrana de gran pietade.
			XI	- Ave, Dei genitrix.
			XXXI	- Alta Trinità beata [2].
			XXXII	- Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama.
A - B	C - D	C - E	XV	- Salve, salve, Virgo pia.
			XLIII	- Ogn'om canti novel canto.
A - B	C - D	E - F	XVI	- Vergene donçella da Dio amata.
			XVIII	- Cristo è nato et humanato [3].
			XIX	- Gloria in cielo e pace in terra.
			XXIX	- Spirito Sancto glorioso.

La lauda IV, *Madonna Santa Maria,* e la XXIII, *De la crudel morte de Cristo,* essendo frammentarie, sfuggono a una determinazione di schema.

***

Ciò che più sorprende in questo complesso di melodie è, a tutta prima, il senso immediato, attivo, pulsante di vita che esse diffondono:

---

[1] Ballata maggiore.

[2] Il testo musicale nelle ultime linee è di lettura incerta, mancandovi la chiave; è quindi difficile determinare se la volta sia eguale o differente dalla ripresa. Sembra differente.

[3] L'ampia intonazione di questa lauda, nella quale i segmenti di verso a rima interna sono rilevati da incisi ed assonanze di melodia sempre rinnovantisi e legati solo dalla frase cadenzale, che torna identica al termine della ripresa, del secondo piede e della volta, non corrisponde esattamente all'indicazione schematica. La si esaminerà più innanzi.

Digitized by Google

poi, all'analisi, la salda semplicità, la mirabile proporzione, la coerenza della loro struttura formale. Traccie di preziosità trovadoriche, poco o nulla; rari e sobrii i vocalizzi e, nel caso, immaginati non per amor di bravura ma come fioritura spontanea di canto e d'accento, da accrescer forza all'espressione; netta e chiara la linea, a volte dolcemente riposata su un unico piano, altre volte energica, fiera, scoccata in altezza o trattenuta in profondità di suoni con intuizioni e distribuzioni di chiaroscuro stupende; rotondi, agili, o fortemente squadrati i periodi, ferme e precise le cadenze. La corrispondenza col testo, è, salvo qualche trascorso di scrittura facilmente emendabile, perfetta nel numero, almeno nelle prime strofe (nelle altre, naturalmente, capiterà di dover aggiungere o togliere un'anacrusi, di dover distribuire accortamente qualche inflessione per ottener giustezza d'accento) e in genere perfetta anche nel carattere dell'espressione: si ricordi però, a questo proposito, che nelle note, forse più sensibilmente che nelle parole, squilla ogni tanto un timbro argentino, gaio, brillante, che le dice fiorite, all'origine, da qualche palpito lirico del tutto terreno. Sorprese grate se altre mai: che solo si vorrebbero più frequenti, in mancanza di ogni altro documento musicale profano di quell'età e di civiltà nostra.

Comunque, restando in tema di puro canto, che abisso tra queste forme sempre nitide, aperte, chiare, nella tenerezza e nella solennità, nella vivacità e nel tratto aspro e rude, e le produzioni, pochi decenni dopo, aride, faticose, enigmatiche, dell'intellettualistica *ars nova!* A meno che gli sforzi d'interpretazione paleografica delle carte musicali trecentesche non siano a rifar daccapo, con la speranza di cavarne frutti migliori di quelli ottenuti finora, e propri a rinnovare in noi le gioie armoniose del *Paradiso degli Alberti*, c'è da pensare che la melodia d'Italia sia fuggita, allora, dal petto dei musicisti, umiliata, sbigottita forse dagli accozzi temerari e cocciuti delle esperienze contrappuntistiche. Meglio coglierla monda, snella, sincera, nella dugentesca nudità intatta, e in essa goder la grazia e la forza di un'arte giovine, plasmata con la concretezza di gesto, con la trasparenza e la succosità d'espressione che infondono veramente ai suoni il magico valore di melodia.

Nel gruppo di canti alla Vergine che apre la raccolta, la prima lauda è un invito a « cantar per amore ». Tenero canto, breve, leggero; una linea sottile tracciata in tenue curva senza ombre, un respiro dolce e

Digitized by Google

sereno che sembra sottrarsi alla severità liturgica ammonitrice di gerarchia spirituale tra il divino e l'umano per esalare, invece, un senso d'intimità fidente, espanso da creatura a creatura:

I. *(Moderato)*

Ve - - ni - te a lau - da - re, per a - mo - re can - - ta - re l'a - mo - ro - sa

ver - ge - ne Ma - ri - a. Ma - ri - a glo - ri - - o - - sa be - a - ta sem - pre sia

mol - to lau - da - ta: pre - ghiam ke ne si' a - vo - ca - ta al tuo fi - liol, virgo pi - a.

Parecchi dei canti che seguono corrono in simile aura affettuosa e raccolta. Alcuni, tanta è la loro limpida soavità, si direbbero concepiti per sole voci femminili. Il quinto, bellissimo, nella distribuzione delle sue frasi in due distinti piani tonali (*fa maggiore* e *re minore,* nella nomenclatura gregoriana *tritus* e *protus authenticus,* nella greca *ipolidio* e *dorico*) sembra rievocare — ed è uno dei rari riflessi liturgici — l'antica esecuzione antifonica a semicori alterni:

V. *(Adagio)*

A - - ve re - - gi - - na glo - - ri - - o - - sa, ple - na d'o - gne

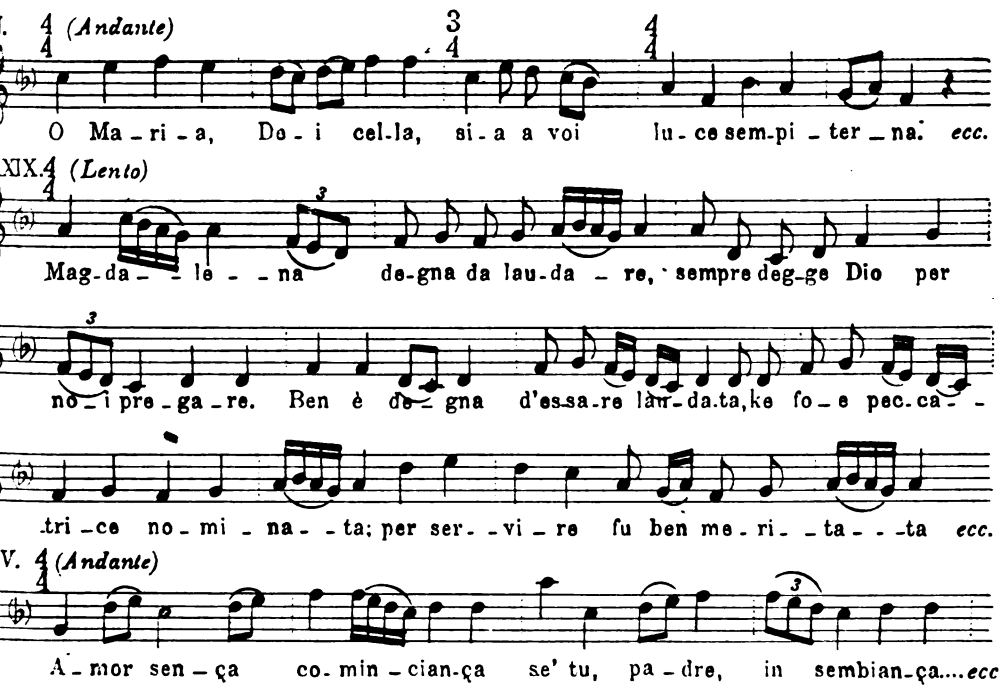
con - so - - lan - ça. A - ve pul - cra mar - ga - ri - ta, splen - di - da lu - -

-ce cla - - ri - - ta; fre - sca ro - sa et au - lo - ri - ta, no - stro gaudio *ecc.*

Digitized by Google

Il sesto, lauda dell'Annunciazione, è un *cantare* narrativo a formula melodica insistente, poco espansa, intercalata da cadenze simmetriche, sul tipo del *lai*; insieme col XXIII (*Della crudel morte de Cristo*) che dopo un'introduzione melodica è addirittura in recitativo, purtroppo mutilo, testimonianza preziosa di cantare storico volgare, onde sta per sorgere la forma drammatica.

Altre di queste laudi, pur senza uscire dall'ambito normale di canzone (*Lied*) offrono particolari melodici delicatissimi, d'una espressione penetrante e a volte singolarmente affine a quella d'intonazioni del tutto moderne. Nell'impossibilità, pel momento, di riprodurle per esteso, ne offro qualche tema od inciso:



Talvolta codesta melodia piana e andante della lauda s'alza in un'onda lenta, ampia e grave, densa di vocalità collettiva raccolta in unisoni grandiosi, che non solo prelude ma realizza appieno, con precedenza di secoli, una forma musicale divenuta popolare e fondamentale in Germania dai giorni di Lutero in poi: il cardine della musica protestante, il corale. Ecco due spunti cortonesi di tale specie: ognuno

Digitized by Google

di essi ha, s'intende, svolgimento adeguato alla potenza del periodo iniziale:

XIV. (Tono originale: sol)

O di-vina virgo, flo - re au-lo-ri-ta d'ogne aulo-re. Tu se' flor che sempre gra-ne ecc.

XXIX. (Andante sostenuto)

Spi-rito sancto glo - ri - o-so. sovra noi si-a gra-ti - o-so. ke con gran dolcore ecc.

Ed ecco un volo lirico meravigliosamente spiegato: questo forse ricordava Jacopone nel Cantico della Natività di Cristo?

« ... Sopre el fa acuto — me pare emparuto
che 'l canto se pona;
e nel fa grave — descende suave
che 'l verbo resona.

. . . . . .

Audito è un canto: — « Gloria en alto
a l'altissimo Dio,
e pace en terra . . . . . ».

XIX. (Sostenuto)

Glo - ria in cie - - lo e pace'n ter - ra, nat' è'l no-stro sal-va - to - re.

Nat' è Cri- sto glo- ri - o - so, l'al-to dio ma - - ra - - vel - lio - so

fac - ce hom de - si-de-ro-so lo be-ni-gno cre-a - to - re. Gloria in ecc.

Se a questo si riferiva, come credo, il poeta di Todi, lo giudicava scritto dalla mano di Dio:

e Dio è lo scrivano — c'ha 'perta la mano
che 'l canto ha ensegnato.

Digitized by Google

In concordanza con Jacopone, il canto si stende appunto dal *fa* acuto al *fa* grave. Ma su tale incidenza non occorre insistere[1]. Osserviamo piuttosto che, rivelata sotto simili aspetti la lauda, la cui forza d'espansione dovè esser pari all'imponente prestigio di siffatte melodie, sarà inutile ormai affaticarsi a cercare la paternità del corale tedesco nell'inno ecclesiastico latino[2]. Tale paternità, senza jattanza polemica, ma con tranquilla persuasione di essere nel vero, potremo rivendicarla a questa manifestazione d'arte nostra. In favor della quale proprio « carta canta »: poi che al sorgere della coscienza religiosa popolare a tensione lirica, al risolversi di codesta tensione in forme non contem-

---

[1] Il riferire a questa lauda, testo e musica, il « novo canto » al quale, amplificandolo con un commento pieno di lirico e mistico ardore, accenna Jacopone, è cosa che potrà sembrare audace a qualcuno. Il prof. Mario Casella, ad esempio, nell'eccellente saggio pubblicato in questa stessa rivista (*J. da T., Arch. Rom.*, vol. IV, 1920, fasc. 3 e 4) considera l'allusione musicale in discorso come puramente metaforica, e scrive (p. 472): «... talora è la metafora, in cui si « chiarisce la meditazione, ma intravista nelle sue generalità senza gli adattamenti « logici che intervengono posteriormente a modificarla; come nella laude della « natività, nella quale la discesa del Verbo dall'altezza divina alla bassezza umana « è paragonata al canto che dal tono soprano (sopre el fa acuto) discende al grave « più profondo (all'ut basso), nota d'amore che risuona sulla terra più alta del « pianto dolente degli uomini ». Il Casella non conosceva, nè poteva conoscere, la melodia cortonese sulle parole *Gloria 'n cielo e pace in terra* nel momento in cui dava codesta sua interpretazione; non vorrà, ora che gli si offre un documento così preciso, modificarla? Tanto più che, in sede di metafora, non si vede perchè il poeta avrebbe scelto, come « tono soprano », il *fa* piuttosto che il *sol* o il *la*, i quali sono più acuti e non mancano nelle melodie di laudi; e che una designazione dell'*ut* basso, come « grave più profondo », non si riesce a trovarla (o forse risulterebbe dallo scomporre, come fa il Casella, la parola *emparuto* in *en par uto?* ma il senso è tutt'altro che chiaro). C'è anche una ragione tecnica da aggiungere: ed è che, negli àmbiti modali in uso nel sec. XIII, un canto in quale « se pona » sul *fa* non discende — nel senso di non conclude — mai nell'*ut*. Infine Jacopone dice esplicitamente che quel canto

.... nel fa grave descende soave,
che 'l Verbo resona:

ora la melodia citata discende proprio al *fa* (e soave, perchè mediante suoni dolcemente congiunti) e quivi si chiude, sulla parola « Salvatore ».

[2] Così, fra gli altri, lo Schweitzer, *J. S. Bach*, Lipsia, Breitkopf, u. Haertel, 1905, cap. III, (*L'origine des mélodies des chorals*). Nella 4ª-5ª ed. tedesca, 1922, cap. II e III, tale derivazione è peraltro limitata ai soli testi.

Digitized by Google

plate dalla liturgia canonica, all'uso della lingua e di schemi poetici volgari s'accompagna, testimonianza validissima, la melodia. E questa, considerata nei suoi elementi di tonalità, di modulazione, di ritmo, di partizione e successione dei periodi, offre in parecchi esempi la tipica stesura e il carattere espressivo che più tardi hanno datto vita al corale.

***

Carattere: ecco il problema. Esiste un carattere musicale, specifico, della lauda? Finchè se ne conoscono pochi e tardi saggi, è altrettanto facile quanto gratuito affermarlo: lo si costruisce artificiosamente, in qualsiasi manuale scolastico, facendo appello a predicati che si presumono convenienti al « genere »: freddi predicati di compunzione, d'ingenuità incolta, di melopea oscillante ambigua tra il trivio e il sagrato.

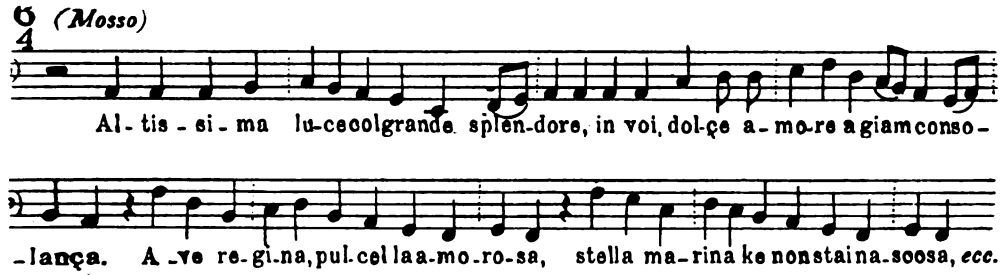
Ma nella sua lealtà di documento, la raccolta cortonese — nè questa sola — sfugge a siffatti tentativi di definizione retorica: anzi rivendica, per ogni canto, ampia libertà d'ispirazione e di movimento. Non esiste dunque, in quanto espressione musicale, un tipo-lauda. Esiste piuttosto un carattere o un complesso di caratteri musicali del nostro dugento, che la lauda assume liberamente e rivela: da questo punto di vista, che sul terreno dell'arte è certo legittimo, essa non è in sostanza se non un'occasione al rifulgere della melodia, una benigna stimolatrice e accoglitrice del canto: quale ai suoi stessi giorni dovette essere la ballata [1], quale più tardi fu la melica nostra elegante e il dramma per musica. Ciò che essenzialmente è proprio al respiro canoro della lauda non è altro, pertanto, se non cantabilità d'anima e forma italiana: la quale, senza soggiacere a categorie di pertinenza, troverà in se stessa la propria opportunità solo che sorga in uno dei momenti felici dell'arte. Qui siamo in felicità piena e più d'un canto ride di giovinezza perenne.

---

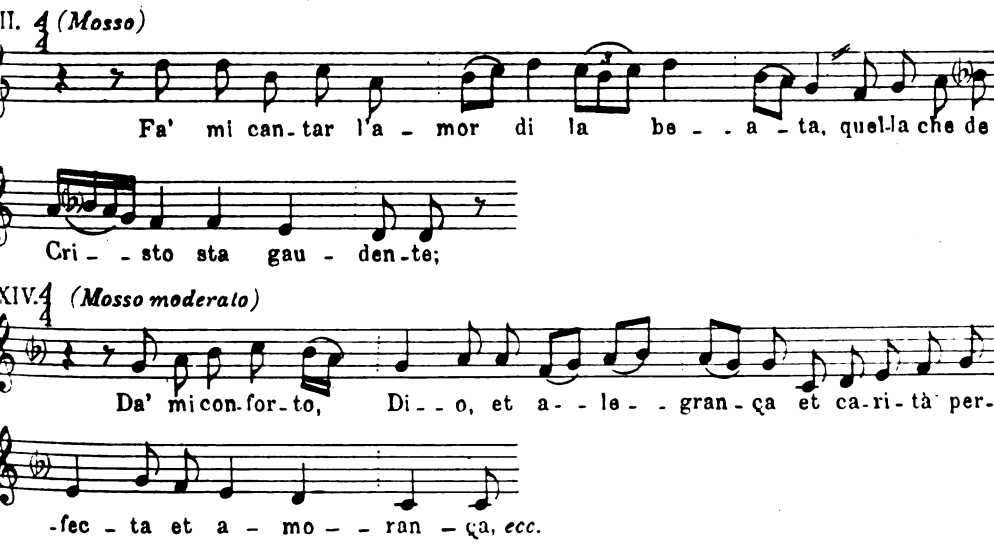
[1] Non intendo con questo che la lauda adottasse spesso melodie di ballata: anzi il caso è infrequente, come spiegherò più innanzi.

Digitized by Google

Ecco, alla settima lauda, snodarsi un ritmo inatteso, elastico, vivido, e fiorire in periodi snelli, balzanti dalla rapida anacrusi alla cadenza tornita con garbo gentile:



Non è questo un ritmo e un periodo di canzone a ballo? Certo tra simili note non spira aria di chiesa; e quel Garzo dottore di Cortona — bisavolo del Petrarca? — il quale compose i versi e forse la musica stessa (che ricorre quasi identica nella lauda XI[a]) chissà non trovasse profilo di madonna in qualche bel volto di giovinetta della sua terra intenta a cantare, mentre, gettandole sulla fronte e tra i capelli riflessi d'oro, i ceri lasciavan colare sulla pergamena paziente le grosse lacrime gialle che vi si trovano ancora. Serene lacrime, anzi liete: non si strussero esse anche su queste altre note, salite a chiudersi entro i muri della confraternita, tra le balze del monte Sant'Egidio, su dal gran piano sottostante di Mitigliano e di Camucia odoroso di maggio? E non custodirono tra i loro balsami pii l'aroma agreste, così vivo e fresco tutt'oggi, dello stornello e del rispetto?



Digitized by Google

Non per nulla aria, nella lingua d'Italia, significa melodia. Qui ogni suono è davvero aereato, effuso in un clima aperto da libere gole che ricordano il sapore dei frutti. Canto popolare: chi non lo riconosce? Anche oggi dalle campagne toscane, tra oro di spighe e verdi striature di vigneti, dai clivi che l'olivo asprigno inargenta e cui vigilano i cipressi fedeli, salgono melodie sorelle a queste, continuamente rinascenti per virtù di sole, d'istinto e di tradizione.

Ma un giorno quel sole antico eccita la fantasia d'un artista, d'un maestro uso a temperare il canto su corde perfette, a foggiarlo con disegno sapiente, con nitida eleganza. Ora l'aria si spoglia dei rustici profumi: è aria di studio cittadino, sente la composizione e la lima. Ed ecco vien fuori modellata con un tocco morbido, con un contorno preciso, con una leggiadria di sviluppi e di ricorsi da farne un'opera d'arte immacolata, un esempio di stile:

XXII. (*Moderato*)

Ben è cru-de-le e spi-e--to-so ki non si mo-ve a gran do--
-lo-re de la pe-na del sal-va-to-re che di noi fo si a-mo-
-ro-so, A-mo-ro-so ve-ra-men-te fo di no-i cum gran pie-
-tan-ça, poi ke d'alt'on-ni-po-ten-te di-sce-se ad nostra sem-blança. Or non fu
gran-de de-si-an-ça per noi pre-der hu-ma-ni--ta-de...? *ecc*

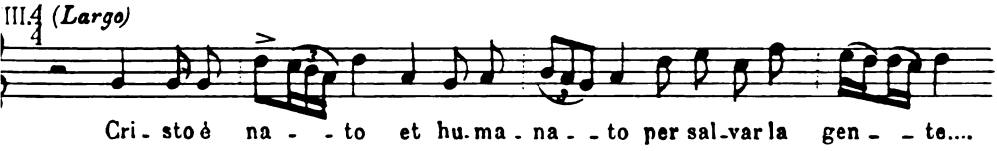
Se il salto di secoli non offende, qui c'è il garbo, l'euritmia, la classica squisitezza dei melodisti toscani del Seicento: dico dei migliori.

Digitized by Google

*
**

A l'amor ch'è venuto — en carne a noi se dare,
andiamo a laude fare — e canto con onore,

grida il fervido Jacopone. E il libro lo seconda a dovere: dieci laudi son dedicate alla nascita, alla passione e resurrezione di Cristo. Ciclo magnifico, compatto, che s'inizia con un grido improvviso, pari a uno squillo di trombe argentee:



e quindi percorre i gradi della redenzione: la divulgazione del messaggio (il cantico già ricordato *Gloria in cielo e pace in terra*), la venuta dei Magi (*Stella nuova 'n fra la gente*), il bacio di Giuda (*Piangiamo quel crudel basciare*), l'aria *Ben è crudele e spietoso* a riepilogo della vita del Nazareno e per la preparazione del martirio, la crocifissione (*De la crudel morte de Cristo*), il canto della carità e dell'amore (*Da' mi conforto, Dio, et alegrança*), il simbolo della Croce e la pietà della Madre (*Onne omo ad alta voce — laudi la verace croce*), le Marie al sepolcro, l'apparizione alla Maddalena e agli Apostoli (*Jesu Cristo glorioso*) infine l'acclamazione a Cristo risorto, l'apoteosi, il « giubilo acceso », univoco, per il trionfo del Verbo divino. La composizione è nella sua organicità così vasta e multiforme da far sorgere più d'una questione interessante.

Nel testo la vicenda del Nazareno è presentata storicamente, con materia tutta concreta e sensibile, con evocazioni visive e drammatiche; non mancano i passi in elocuzione diretta. Alle Marie, presso il sepolcro,

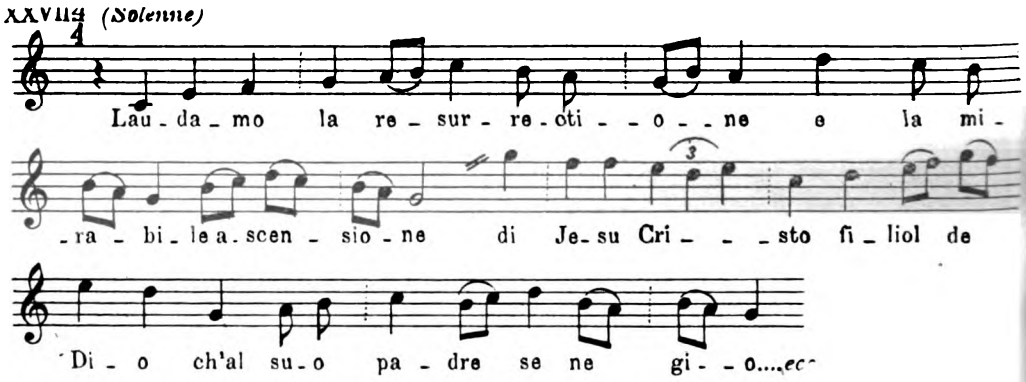
L'angel dixe: « non è quie;
in Galilea, kè surrexio,
voi precederà gratioso ».

Digitized by Google

E Gesù risorto, agli Apostoli:

« Per tutto 'l mondo ve n'andate
e 'l mio evangelio predicate,
e nel mio nome baptiçate
con grande benedictione ».

Ogni lauda, insomma, fa « quadro », e spesso accenna e talvolta sviluppa un'azione. Quanto a musica, il ciclo presenta fasi solistiche e corali possibili a riconoscere secondo l'indole e la materia del canto. Solistico giudico il primo annunzio — *Cristo è nato* — per la forma della declamazione martellata su larghi intervalli, con clausole e melismi frequenti; corale invece la melodía che segue — *Gloria in cielo* —; la terza, *Stella nuova 'n fra la gente*, per l'arrivo dei Magi, con procedimento proprio di cammino maestoso, dovè dividersi tra canto individuale e collettivo. Prevalse probabilmente l'esecuzione solistica nel quarto, nel quinto — la narrazione della morte, con lo stupendo recitativo rimasto in tronco — e nel sesto pezzo, *Da' mi conforto, Dio,* d'andatura popolaresca. Corale ritengo di nuovo la settima lauda, inneggiante alla Croce, e affidato a voce sola il racconto successivo degli episodi del Sepolcro, dell'apparizione alla Maddalena nell'orto e del messaggio alle Marie per gli Apostoli. Da ultimo, in unisono veemente, raggiante, e in trasporto entusiastico, doveva erompere il giubilo universale: lanciato dalla tonica grave alla superiore e dalla quinta centrale all'acuta con vibrazioni metalliche ed un effetto quasi di conclamanti campane:



Codesto ciclo, in cui la materia è espressa per episodî giustapposti e concatenati secondo un ordine evidentemente meditato, in cui la vi-

Digitized by Google

brazione poetica sempre intensa trascorre quasi ritmicamente da un palpito soggettivo alla rappresentazione oggettiva e all'inciso drammatico, in cui la musica con duttilità e prontezza plastica sorprendente svolge tutta la sua gamma formale — declamazione, aria, recitativo, coro — in aderenza al senso e all'opportunità dei singoli momenti, e insieme li cinge come d'un tessuto ampio e continuo, costituisce un monumento a sè, unico, in quanto espressione poetico-musicale, nell'arte nostra di quello e di più secoli successivi: certo ben lontano dai limiti ordinari della lirica e della melica, se un concetto unitario, come io credo, ha voluto saldarne l'una all'altra le parti. Sorpassando disuguaglianze tra condensazioni in sintesi ed in iscorci e qualche indugio di racconto, circola qui e s'impone la totalità della vicenda, e insieme se ne promuove, per intercalazioni contemplative ed espansioni di sentimento « puro », la risonanza volta a volta soave, trepida, tragica, fulgida, nell'animo dell'uditore. Volontà rappresentativa che richiama alle « storie » scolpite, con analoga accentuazione episodica, da Nicola e Giovanni Pisano, dipinte da Giotto; e che versata in poesia e in canto, trasfusa in persone vive, partecipata dalla folla plorante o inneggiante, richiama più fortemente ancora al teatro dugentesco: alle *Passioni* uscite allora, come sul padovano Prato della Valle, dal chiuso teologale del dramma liturgico e fatte proprie dal popolo. Che, nella specie, il ciclo cortonese sia di teatro, io non voglio dire: ma che, se pur manca l'effettiva indicazione, tutto sia qui concepito secondo un piano di successione scenica, idealmente almeno veduta, seguita, starei per dire vissuta da ciascun astante, questo non mi par dubbio, e rientra del resto nel bisogno d'espressione immediata, palpabile, penetrante, icastica, di concretezza drammatica che ebbe il duecento. Nel corso d'una sacra rappresentazione (o *devozione* o *festa*, come allora dicevano) le fasi del presente ciclo, per dir tutto il mio pensiero, avrebbero potuto senz'altro inserirsi, a costituirne i momenti lirici. Poichè, di quel teatro non solo d'azione ma d'anima, quale fu il medievale, l'espressione musicale su testi volgari dovè esser questa: o quale altra mai? Questa, di cui abbiamo ora per la prima volta dinanzi saggi sia pure, quanto a destinazione esplicita, indiretti, ma comunque congiunti al prodursi d'una vicenda, a progressione e a contrasto di sentimenti. E che fra tali saggi, accanto a forme melodiche chiuse, si trovi un esempio di recitativo sillabico — che non è, si badi, l'intercalazione *recto tono* di stampo ecclesiastico quale appare in drammi liturgici latini o latino-francesi, ma è fenomeno tutto nuovo, che incide sul verso volgare scolpendone come un valore d'in-

Digitized by Google

tensità l'accento e il significato — ciò è cosa singolarissima, la cui importanza tra i preliminari della espressione drammatico-musicale non può restare inavvertita:

XXIII. (Lento)

De la cru-del mor-te de Cri-sto on' hom pian-ga a - - ma - ra -
-men-te. Quando 'Ju - - de - ri Cri-sto pil- - lia - ro, d'o - gne
parte lo cir-con-da-ro, le sue ma-ne stretto le-ga-ro....

***

Quanto a intonazione del verso, e ad azioni e reazioni reciproche della forma poetica e musicale, debbo limitarmi per ora, riservandomi di trattarne più ampiamente e ordinatamente in altra sede, a rapidi appunti. Il rapporto tra musica e poesia è, fino da questi antichi saggi, un rapporto complesso, che non s'arresta e tanto meno si risolve in veste melodica esteriore, presa a prestito da un componimento e gettata su un altro, ma penetra in molti casi ben addentro nella ragione significativa, ritmica, metrica, in tutta insomma la struttura spirituale e tecnica del testo lirico.

Cominciamo col notar questo: che là dove la melodia mostra provenienza popolare o comunque profana (canzone a ballo, cantare) an-

Digitized by Google

che la poesia rivela spunti e passi e umori freschi e leggeri, reminiscenze agresti o mondane:

Fa' mi cantar l'amor di la beata,
. . . . . .
Et mette foco e fiamba nel mio core,
. . . . . .
Per voi, dolçe amore, abbiam consolanza.

oppure snodandosi in serie di strofe narrative, s'attiene all'accento popolaresco del « cantare »:

Nella città di Galilea
là v'era la gente Judea,
favellavano in lingua ebrea
in città ed in castello....

C'è dunque affinità di tono e d'andamento, o meglio di sapor di note e sapor verbale, tra l'una e l'altra espressione: se la musica viene dai campi o dalle piazze anche la parola è eco, sebbene meno immediata, di quella medesima vita. Tuttavia, fino a questo punto, l'affinità non supera limiti generici, e musica e poesia, in un certo senso, fanno ciascuna corpo a sè: se ne può pensare l'incontro in virtù d'una corrispondenza di ritmo e di gusto. Si può ammettere insomma, in questi casi saltuari, la famosa trasposizione di melodie mondane su testi ispirati, o adattati, a contemplazione pia. Ma tale trasposizione, per effetto della corrispondenza schematica, affatto esteriore, tra ballata e lauda, è stata troppo semplicisticamente accettata come pratica costante da molti i quali hanno un concetto assai superficiale del valore che il Medio Evo, sopratutto in Italia, attribuiva all'espressione musicale. Il vezzo di mescolare con indifferenza arie e parole sacre e profane non appare divulgato fra noi se non più tardi, e probabilmente ci fu portato di fuori, riflesso di costume francese e fiammingo. È vezzo *gotico*. Nel dugento nostro e nella prima metà del trecento, allorchè la melodia, come mostrano i documenti che ora tornano in luce, sorge vergine e limpida figlia dello spirito artistico italiano, codeste trasposizioni — o *parodie*, come s'usa chiamarle — son rare.

Quando il testo s'inalza a lauda nella pregnante accezione del termine, cioè creata con originale e talvolta violento afflato religioso, allora, a dispetto dell'esteriore schema di ballata, l'espressione musicale non è più quella delle gaie voci campestri o leggiadramente cittadine:

Digitized by Google

anzi è avvinta al significato spirituale e letterale della poesia con un ardore tenace che mostra intenti di vera unità espressiva; è dunque melodia propriamente pensata per un testo determinato. Sopra una lauda tessuta di melodia e recitativo come la IV, *Madonna Santa Maria*[1], e soprattutto la XXIII, *De la crudel morte de Cristo* (così fosse completa! chè vi avremmo, a giudicar dal frammento, un esempio insigne d'intonazione intensiva), non può esservi in proposito dubbio. Per altri casi, di melodie chiuse, a periodo strofico, a prima vista supponibili trasmesse da un componimento ad altro d'identico schema, le prove di specifica appartenenza al testo col quale le troviamo unite non mancano. Prescindo, pel momento, dallo *spirito* della melodia: cosa sì importantissima e per alcuni eloquente, che ad altri tuttavia potrà parere elemento improprio ad una dimostrazione. Ma come non osservare, in luoghi come quelli che ora citerò, il procedere parallelo dell'espressione, la fraternità dell'inciso melodico e del dettato poetico, il fatto insomma che la musica solleva la parola mediante un congruo « gesto » fonico, onde l'immagine esce moltiplicata di concretezza e di efficacia sensibile?

Rammento (v. es. già dato) il *Cristo è nato* della lauda che inizia il ciclo della Passione. L'appoggio vocale sul nome di Cristo e il salto di quinta con fioritura melismatica e ritorno alla nota acuta, sulla parola *nato*, danno a questa superba entrata il tono deciso e pieno d'un annunzio d'araldo, sparso da trombe. Come il melisma obbliga a scandire in solenne larghezza sillabica il vocabolo *nato*, così un tratto verticale corrente sul ms. fra l'ultima nota di questo e l'*et* susseguente

---

1 Madonna Santa Maria
prega per noi peccatori,
faite prego al dolçe Cristo
che ne degia perdonare....

Si osservi come il testo corrisponde a quello citato da Bartolomeo Scriba, *Ann. Januenses*, in *Monum. Germ. Hist., Script.*, XVIII, p. 241: In civitate Perusii ceperunt homines ire per civitatem nudi verberando se cum flagellis a maximo usque ad parvum et clamando: « Domina sancta Maria, recipite peccatores, et rogetis Jesum Christum ut nobis parcere debeat ». Questa lauda ci restituisce dunque, nelle parole e nell'arcaica dolente modulazione, il canto dei flagellanti del 1260.

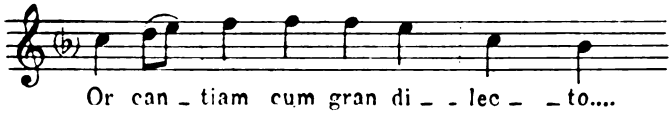
Digitized by Google

esclude l'elisione, onde, scolpito da solo, il vocabolo risuoni in tutta ampiezza. Le rime interne frequenti:

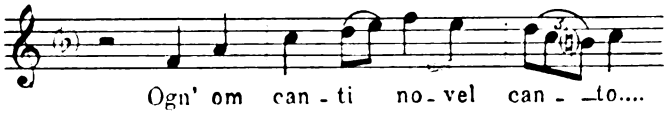
Cristo è nato — et humanato
per salvar la gente
k'era perduta — e descaduta
nel primer parente,

sono accompagnate puntualmente da clausole d'intonazione che dividono in segmenti di melodia corrispettivi ai segmenti metrici così questo primo periodo come gli altri che fanno seguito, di quattro in quattro versi[1]. Un'intonazione così precisa, appropriata e singolare, proseguita con altrettanto vigorosa nettezza fino all'ultima nota, non può essere stata ideata sopra un altro testo.

Un rilievo particolare è dato, in queste melodie, alle parole *canto* e *cantare*. Dove la volontà del canto è espressa nel testo, la voce s'apre, s'inalza a note acute, sembra compiacersi di se medesima. Fin dalla prima lauda, così tenue e composta, la curva vocale superiore si snoda tra le sillabe accentate di *laudare* e *cantare*. Nella decimaquinta, in cui la ripresa *Salve salve, virgo pia* è tutta contenuta tra la tonica grave e la quinta (*fa-do*), l'inizio della strofa *Or cantiam con gran dilecto* vola immediatamente dalla quinta alla tonica superiore e su quella insiste:



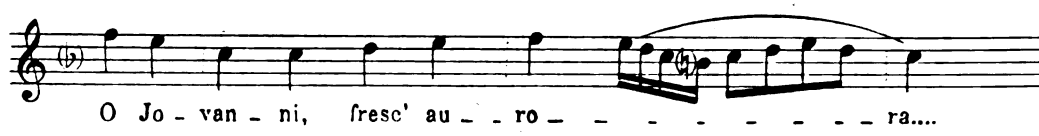
Più intensa ancora la gioia del canto vibra nella lauda XLII, per san Giovanni, ove si sfoga a gola spiegata:



[1] Cfr. per le assonanze melodiche sulle rime interne la lauda IX (*o Maria, — d'omelia — sè' fontana*), e la XXXVIII (*Ciascun ke fede sente, strofa*). Si troveranno tali melodie, con tutte le altre che qui lo spazio non permetteva di riportare, nel volume annunziato.

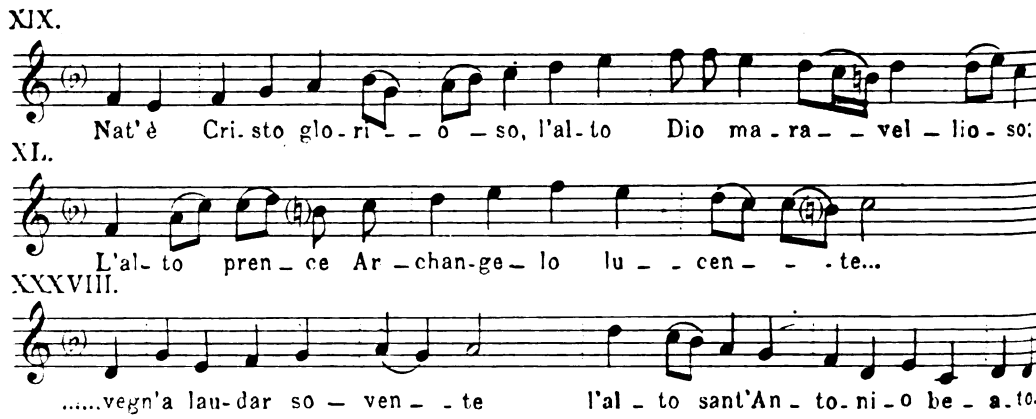
Digitized by Google

Nella qual lauda è da notare anche un passo descrittivo, cioè un melisma piuttosto ampio, singolare nel corso dell'intonazione prevalentemente sillabica, sulle parole *fresc'aurora*:



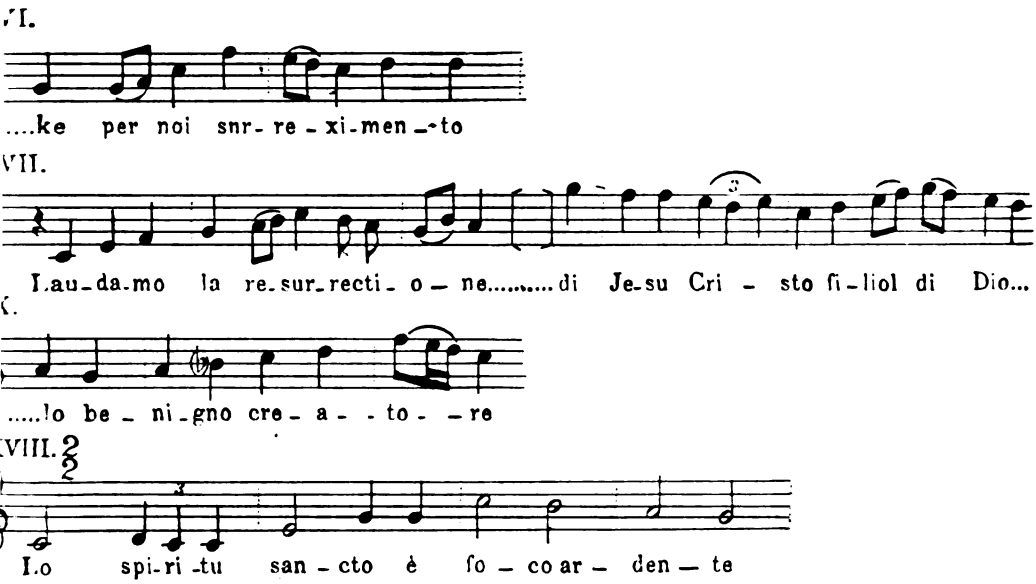
Nessun dubbio, dal contesto della melodia, che la fioritura sia stata collocata qui per rendere impressione, quasi naturalistica, di spazio arioso. E in fatto di delicata pittura miniata musicalmente sulla visione poetica, basti ricordare nella lauda XIV, alla Vergine, l'intonazione assolutamente squisita del verso *Tu se' flor che sempre grane*. Con un salto di nona, rispetto alla nota finale del verso precedente, vi s'apre e vi s'arrotonda una dolcezza di melodia così lieve, così vaporosa e soave, da offrir perfetta quell'immagine angelica di fiore.

Ancora: spesso è reso con vigorosa plastica musicale il senso dell'altezza. Quando l'aggettivo *alto* comparisce nel testo, la melodia lo soccorre con l'onda ascendente dei suoni o con lo scatto dal grave all'acuto:



Digitized by Google

Quand'anche il concetto dell'elevazione sia traslato, o che la cosa contemplata abbia per se stessa sede in un piano superiore al quale l'anima aspira, la melodia sviluppa un'icastica potente, prendendo forza di simbolo:



E altrettanto si potrebbe osservare, moltiplicando gli esempi, per concetti analoghi: di vittoria, di onnipotenza; o, inversamente, potrebbero mostrarsi depressioni melodiche scendenti nel registro grave quando si accompagnino all'espressione di ubbidienza, di reverenza (lauda XL), al pensiero della morte (XXXV).

Non insisterei su corrispondenze siffatte — che qui serbano ancora la freschezza dell'espressione istintiva, ma che, coltivate di riflesso, posson condurre ad un'arte intellettualistica e di maniera — se non fossero questi i più lontani esempi che se ne scoprono nella musica volgare, e se altri non ne avesse rilevate di simili, con meraviglia che ormai diventa vana, tra le musiche dei fiamminghi del XV e XVI secolo e del Palestrina: e come non bastasse, se qualche ottimo studioso non le avesse addirittura scoperte ed elevate a cardine d'una

Digitized by Google

estetica tutta speciale, nell'arte di Giovanni Sebastiano Bach[1]. In Italia, è chiaro, un simbolismo di suoni sapeva fiorire quattro secoli avanti: lasciamogli la sua spontaneità di sboccio e guardiamoci dal cristallizzarlo in formule. Nè, d'altra parte, io dimentico che tali corrispondenze di parole o concetti e di movimento melodico valgono, quanto alle laudi, per la ripresa e la prima strofa; di rado per le strofe successive. È ovvio tuttavia che la creazione musicale era particolarmente improntata su quelle, dalle quali il compositore traeva diretta ispirazione e che in pratica dovevano imprimersi più profondamente delle altre nell'attenzione e nella memoria degli uditori, formando il nocciolo essenziale della composizione. Quanto alle strofe che facevan seguito, spesso in serie prolungate, ritengo dubbio, col Mazzoni, che si cantassero tutte e neppure in gran parte: la monotonia non è mai piaciuta a nessuno.

Ma la musica a sua volta ha esercitato influsso sulla struttura poetica? Non dubito di affermare che sì, e soggiungo che la conoscenza dell'intonazione antica (auguriamoci che si estenda ad altri monumenti) può tanto spiegare con chiarezza concreta fin qui impossibile a raggiungersi la formazione di certi schemi strofici e metrici, quanto render più certa e più giusta la lettura di versi che la grafia semplicemente letteraria ha sovente manomessi e alterati.

Che cosa è la ripresa della ballata? Null'altro che lo spazio metrico necessario e sufficiente all'esposizione di un tema musicale. Perchè la stanza è più lunga della ripresa? Perchè è il tema melodico che dopo l'intermezzo o sviluppo della parte mediana deve esser ripreso, in tutto o in parte, entro la stanza stessa, a formar la melodia chiusa. Questo, della ripresa, è certamente un concetto o un dato d'origine musicale, in quanto la logica dei suoni, essenzialmente mnemonica, s'affida con predilezione all'insistenza e al ritorno dell'immagine: cosa che non appartiene invece, se non per vie eccezionali, alla logica poetica. E buona proporzione vuole — entro schemi, s'intende, elementari — che lo sviluppo centrale della melodia corrisponda quanto ad estensione all'ampiezza del periodo tematico; onde la misura della stanza è uguale, di regola, alla parte mediana della melodia più la ripetizione del tema.

Una specie di *sezione aurea* presiede insomma alla ripartizione della

---

[1] A. Schweitzer, *J. S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, 1905; specialmente Parte IV^a: *Le langage musical de B.; le symbolisme de B.;* etc., pp. 325 sgg. — A. Pirro, *L'Esthétique de J. S. Bach*, Paris, 1907, *passim*.

Digitized by Google

melodia in tre tempi: tema — sviluppo — tema; il primo tempo limita la ripresa, gli altri due sommati costituiscono la stanza[1]. Al termine della quale, la rima, portata a coincidere con quella del verso finale della ripresa, dev'esser sorta per affinità con la ripetizione del tema melodico. E questa ripetizione, quando ha luogo nella *volta*[2], esclude la necessità che la ripresa dovesse venire effettivamente ripetuta per concludere il componimento. Dove tale necessità sussiste, due circostanze ne avvertono: o l'assenza della ripresa melodica nel corpo della stanza (lauda XXVII, XLIII, XXIX) o una cadenza di non perfetta conclusione — sia *sospesa,* sia trasportata ad una tonalità *relativa* (*minore* o *maggiore*) della tonalità fondamentale — al termine della stanza stessa (lauda X[3], XI, XIX, XXXI, XXXII, XV, XVI[4]).

A considerar poi sotto l'azione della musica il meccanismo del verso o di una serie di versi, si vede quanto la melodia fosse livellatrice di certe disuguaglianze apparenti in mera sede letteraria. Anacrusi, prolungamenti o contrazioni di valore ritmico, determinati dalla melodia, assestano con facilità e naturalezza la successione sillabica, anche se disuguale tra un verso e l'altro, in modo da ottener concordanza nel ricorso degli accenti. In queste poesie, cantate, la mescolanza, ad esempio, di ottonari e di novenarii non risulta sensibile: effettivamente i versi valgono e risuonano tutti per ottonari, perchè l'apparente novenario o è anacrusico o contiene nel proprio corso due brevi che assumono *in modo reale e preciso* la durata di una lunga, mediante due crome che tengon luogo d'una semiminima.

---

[1] Infatti quasi sempre ove la ripresa è di due versi la stanza è di quattro. Ove la ripresa è di quattro (XXII, XXVI, XXXIII, XLI), la stanza è di 8 versi. La XXXII (*Troppo perde 'l tempo*) con uno schema melodico originalissimo, ha la ripresa di due, la stanza di sette versi (4 per i piedi, 3 per la volta); la XXXVIII di taglio melodico perfetto, nonostante le contorsioni della sintassi poetica, ha l'esposizione tematica su tre versi, la parte centrale di sei (frase melodica ripetuta di due in due versi) e la volta, cioè la riesposizione del tema, di nuovo su tre versi.

[2] Purchè, s'intende, conduca a una cadenza conclusiva nella tonalità fondamentale.

[3] Debbo avanzare una riserva per le laudi X, XXXI, XXXII, nelle quali con modificazioni di grafia che possono congetturarsi, la terminazione melodica della volta potrebbe corrispondere più o meno alla ripresa.

[4] La terminazione melodica della stanza, in questa lauda, è probabilmente alterata nel ms. per errore di scrittura.

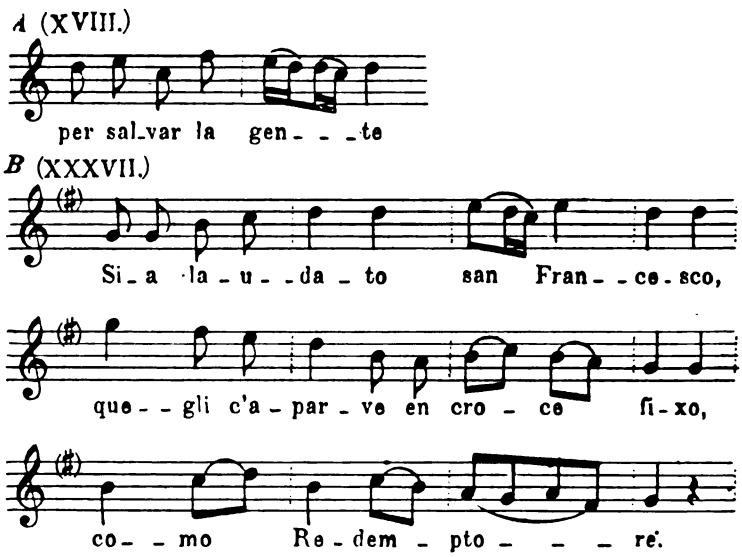
Digitized by Google

Trasformazione ritmica ancor più interessante è quella che si produce in uno schema misto, come negli esempi seguenti:

A) Cristo è nato — et humanato
per salvar la gente.

B) Sia laudato san Francesco
quegli ch'apparve in croce fixo
como Redentore.

L'ultimo verso in entrambi i casi è un senario: combinazione, coll'ottonario, oggi desueta. Ma desueta da quando? Probabilmente, in quanto mescolanza di ritmi, fin d'allora; poichè, musicato, quell'apparente senario acquista sempre, per prolungamento della penultima sillaba, valore di settenario piano oppure di ottonario tronco:



Il che, ritmicamente, equivale a:

Mi levai per san Giovanni
ch'era il sole per levar....

Mi par giusto argutre che tale qualità livellatrice e ordinatrice di ritmi, insita nella musica, abbia agito sulla posteriore tornitura del

Digitized by Google

verso o rifinitura del metro. E mi persuado pure che ipermetri o deficienze sillabiche o altri maltrattamenti di versi in questa o quella redazione, di cui più volte si son sentite accusare le esigenze del canto, non ridondano in realtà a colpa di questo: poi che al contrario, sotto la proporzione dei membri melodici, simili esuberanze o mancanze vengono naturalmente rettificate. Oso aggiungere che ritengo sterile cosa, quando si tratti di poesia originariamente congiunta alla musica, il tentativo di scoprirvi una legge d'armonia in base al numero freddo ed esteriore: occorre intuirne e valutarne la capacità ritmica, per così dire, « interna », fino a tanto che tale capacità non sia pienamente realizzata in forme mature, autonome, in una parola perfette: chè allora esse si governan da sole e della musica non c'è più bisogno. Non ce n'è bisogno, come sappiamo, nè in Dante nè in Petrarca.

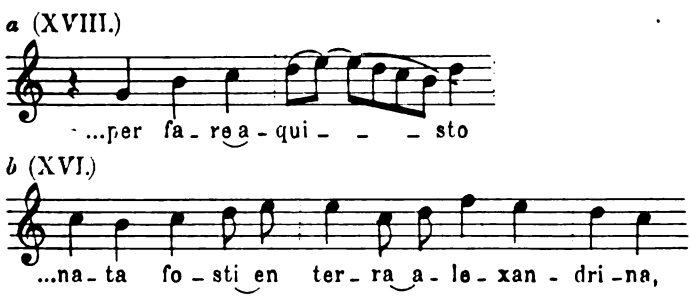
Per esemplificare anche un ultimo punto, le nostre intonazioni giovano a delucidare fenomeni di pronuncia metrica od espressiva. Fra l'altro, la dieresi vi è chiaramente rispettata. Nel verso:

Ben è crudele e spietoso

(lauda XXII) l'*i* di *spietoso* ha una nota sua propria, tonicamente più forte dell'*e*. Nella lauda XXXIII, al verso:

Luminosi splendienti

l'*i* di *splendienti*, su tempo debole rispetto all'*e* forte ed accentato, ha tuttavia due note sue proprie. Così si trovano dieresi, che la musica fa ben sentire, su *gloriosa* (lauda, I, V, XIX, XXVI), *celestiale* (III) *gratiosa* (VII) *pietança* (IX) *pietade* (X) *gratia* (XVII) ecc.; non mai, com'è giusto, sull'aggettivo *maravellioso*. A sua volta l'elisione è procurata in due modi: o con la fusione delle due vocali in una nota sola, o con due note, una per vocale, ma di valore ritmico corrispondente alla metà di quello assegnato alle sillabe ordinarie, in modo che la loro somma sia eguale alla durata di una vocale unica.



Digitized by Google

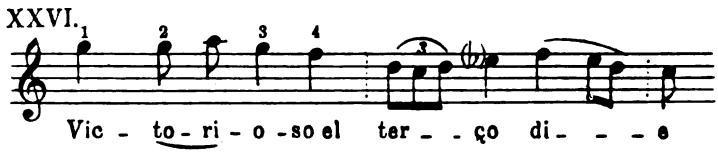
Dove l'elisione non è voluta, ciò è per effetti d'espressione: basti ricordare al proposito la lauda XVIII: *Cristo è nato — et humanato.* Nella XXIV è perfettamente distinta, nella melodia, l'elisione:

Da 'mi conforto, Dio, et alegrança

dallo iato:

Da 'mi conforto, Dio — et ardore.

Interessante poi mi sembra il caso che chiamerei di semidieresi: quello cioè in cui un dittongo, pur senza disgiungersi in due sillabe, per eufonia distribuisce semivocale e vocale su due note, la prima delle quali ha metà valore rispetto alla durata ritmica della seconda (sulla quale vengono a trovarsi la vocale e l'accento). *Vittorioso,* ad esempio, nel verso seguente conta per quattro sillabe: ma il dittongo *rio* porta, se si passa il termine, la semidieresi: onde l'*i* diviene più chiaro e l'*o* meglio accentato. E la semidieresi è fatta a spese della durata spettante all'*o* della sillaba precedente, che del resto, essendo atono, sopporta la costrizione:



Il risultato di pronunzia, in questo ed in casi analoghi, è senza dubbio assai fine. Ma non insisterò su altre sottigliezze. Desidero soltanto rilevare ancora come la presenza della melodia abbia, almeno in un caso importante, non che storpiato, raddrizzato versi malmenati altrove. Nella stampa bonaccorsiana (Firenze, 1490) delle *Laudi* di Jacopone da Todi, riprodotta da Luigi Ferri (Bari, Laterza, 1915, 2ª ed. 1930) due versi della lauda CI, il primo e il nono, suonano rispettivamente così:

Troppo perde el tempo chi non t'ama
. . . . . .
quanto è dolce a gustare lo tuo sapore.

Scorretti entrambi: nè si dica che n'ha colpa la musica. Nel nostro codice, ove la melodia li conduce, essa n'ha imposto la lezione sincera:

Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama
. . . . . .
quant'è dolce a gustar lo tuo sapore.

Digitized by Google

Endecasillabi. Ed è ancora la musica che ne giustifica gli accenti là dove, come in gran parte di questa lauda, essi esulano dalle sedi consuete e sembrano ribelli ad una corretta armonia.

***

O innamorata e canora anima di Jacopone! Lo scoprire sotto le note cortonesi la lauda di lui ora detta e un'altra: *Oi me lasso e freddo lo mio core,* che molti gli attribuiscono, mi ha fatto proprio tremare il cuore. Ne avevo sì vedute altre, corse già sotto il nome del frate di Todi ed oggi contestategli dalla critica, rivestite di melodia: ma in manoscritti più tardi, risalenti al massimo alla prima metà del trecento [1]. Queste invece furono musicate lui vivo, al limite fra Toscana ed Umbria, ed egli forse ne conobbe, forse, chissà? ne creò la melodia: gli elementi di suggestione sorgono potenti e ammalianti.

Sono ambedue stupendamente intonate: con vigore, con originalità di concezione e di movenze; nè ci può esser dubbio che la composizione della musica sia stata condotta punto per punto su quelle parole, tanta è l'aderenza che stringe l'una alle altre, anche e specialmente là dove il motivo, per coincidere nell'espressione e nel disegno col testo, ha dovuto trovar forme inusitate. Ho accennato già che la stanza della lauda *Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama* consta di sette versi, struttura non facile a lasciarsi avvolgere da una melodia: eppure come il problema è armoniosamente, ariosamente risolto! con quanta letizia il canto, dopo una parentesi di raccoglimento sul quinto e sul sesto verso, quasi cercasse la via a sciogliere quel nodo di dolcezza del quale *chi nol sentisse non saprie parlare,* si spande a un tratto rapito, alto, amoroso, nell'ultimo:

quanto è dolce a gustar lo tuo savore!

L'altra lauda: *Oi me lasso e freddo lo mio core* è singolare per il tono cupo, di lamento corrucciato e torbido, con cui l'artista s'accusa di

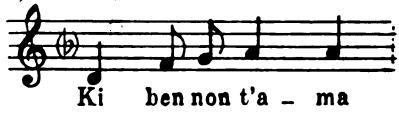
---

[1] Per es. nel Magliab. II, I, 122 della Bibl. Naz. di Firenze: IX. Lamentomi et sospiro — per più potere amare — X. Tuttor dicendo — di lui non tacendo (mutila). — XXII. Or se' tu l'amore — per cui io moro amando. — XL. Dolce vergene Maria — che ai lo tuo figliuolo in balia. — XLIII. Vergen pulzella — per mercè; tutte attribuite a Jacopone nell'ediz. Tresatti; solo la XXIII, a c. 35. O Cristo nipotente — dove sete inviato, accolta oltre che nell'ediz. Modio anche nella recente del Ferri.

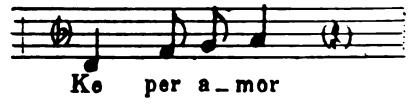
Digitized by Google

scarso fervore nell'amor divino: gravezza appena attenuata da un'elevazione nostalgica sulle parole: *sospiri, amore*. Tra le due melodie v'è uguaglianza così d'impianto tonale (dorico, *re minore*) come di formule cadenzali; v'è affinità di tessitura rispetto al registro della voce, che è centrale e predilige l'ambito *re — la*, incidendovi il disegno che ricorre frequente in entrambe:

a) XXXII.



b) XXXIV.



Si direbbero insomma create da uno stesso artista, in momenti sentimentalmente diversi. Noto anche, per quel che può valere, che le due composizioni si trovano nel manoscritto quasi contigue, separate soltanto da una terza degna di star loro a pari per rilievo d'accenti e originalità di carattere.

È questa una lauda del *Giudizio finale* che par di sorprendere, entro il cerchio degli ascoltatori attoniti, guizzante nella voce di un allucinato giullare di Dio, e accompagnata dal fremito delle corde di liuto strappate da mano nervosa. Un'aspra volubilità d'umore, un secco sarcasmo, uno sprezzo che si riassorbe in terrore ed erompe in minaccia, un'alterna visione di rovina e di beatitudine, tutto ciò stampato in una melodia che vibra i suoi sviluppi come lingue di fiamma, ed ha ricorsi duttili ad ogni svariar d'espressione, pronta ad agghiacciar di spavento o ad accendersi di speranza senza perdere un istante il suo ritmo imperioso, dà a questa pagina una forza rappresentativa altissima, la inalza a sintesi eccezionale d'arte e di vita.

Arte popolare? Non credo. A prescindere dalle poche le quali si son vedute dianzi, ove il tessuto del canto è ancora impregnato d'ingenua semplicità, la grandissima parte di queste melodie è troppo salda di tempra, troppo lucente e cangiante d'immagini, troppo vigilata di forma, per esser cresciuta in altro campo da quello d'una consapevole cultura. Arte fortemente impressa dal costume, immersa entro un clima spirituale caldo e maschio, satura di palpiti umani: questo sì. Forma viva, insomma: non aulica e provenzaleggiante ma robustamente nazionale: ecco quale risorge, oggi, il Duecento musicale italiano.

FERNANDO LIUZZI.

Digitized by Google

VARIETÀ E ANEDDOTI

I laudari di Bartolomeo della Cella.

Nel 1909, pubblicando nei « *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* » il « *Laudario dei Battuti di Modena* », Giulio Bertoni si lamentava che due altri manoscritti di laudi, che presentavano somiglianze con quello che aveva preso a studiare e che appartenevano alla confraternita di S. Pietro Martire, l'uno del 1437 di mano di un certo Bartolomeo della Cella, l'altro del 1460 fossero andati smarriti. Pochi anni dopo, però, il Bertoni poteva rinvenire i due codici tra i manoscritti posseduti dalla Confraternita tuttora esistente nella chiesa di S. Eufemia.

Fortunatamente i due corali dalla sede della compagnia sono passati in deposito presso l'Archivio Capitolare di Modena insieme con tutto l'altro materiale manoscritto posseduto dalla confraternita e con quello pure della Compagnia di S. Erasmo, istituitasi a Modena nei primi anni del sec. XV [1].

I due laudari già veduti dal Veratti [2], il quale più di una volta fa cenno di essi nei *Monumenti antichi di dialetti volgari* e nelle *Osservazioni sopra un antico verbo ausiliare italiano,* sono scritti calligraficamente su pergamena in caratteri gotici.

La prima raccolta del 1430, come dimostrerò, e non del 1460, come ebbe a credere il Veratti, di formato in quarto (25×80), è composta di 49 carte, più due in principio, che servono di guardia. Nella seconda

---

[1] *Tra i manoscritti raccolti si trovano anche in varie redazioni i capitoli della Compagnia di S. Pietro, non che quelli della confraternita di S. Erasmo, di una certa importanza e di vario interesse.*

[2] Cfr. *Opuscoli Relig. Lett. e Morali:* S. I, T. III p. 211 e 223; T. IV, p. 366; S. IV T. XII, pp. 217 e 221; T. XIII, pp. 435; T. XVI, pp. 89 e 405. — *Studi letterari e morali* T. I, p. 194; T. II, p. 360.

Digitized by Google

di esse sta la bella laude, che manca nei corali curati tanto dal Della Cella, come dal De Galeriis:

Anima benedecta dell'alto criatore
Regarda el to Signor che conficto t'aspecta[1],

che apparteneva o ad un codice di scritti di Iacopone o pseudoiacoponici o ad un laudario andato perduto e anteriore ai codici, che prendiamo a studiare.

Il manoscritto è diviso in sei quaderni di dieci carte ciascuno, eccetto il secondo di otto, il primo e il quinto di sei carte. Quest'ultimo originariamente doveva essere pure di 10 carte essendo andate perdute la due di mezzo e la prima e l'ultima, dove i testi rimangono interrotti. A carta 39 la sequenza dello *Stabat Mater* arriva solo alla quattordicesima terzina. Le carte 33 bis e 34 bis mancanti dovevano contenere la fine della sesta raccomandazione « Deo mande paxe de celo in terra » con quel che segue di orazioni latine e avvertenze, con l'*explicit* dell'Officio dalla Pasqua di Risurrezione alla Domenica di Settuagesima. Nella ricostruzione siamo agevolati dal fatto che quest'ultima parte dell'ufficio non è altro che una ripetizione di quanto troviamo a carte 20 e seguenti. Ci agevola ancora il confronto con l'altro corale.

Tanto questo codice, come quello del 1437 — in foglio di 30 carte (53×26 ½), pure in carattere gotico — derivano da un laudario ora perduto, meno ampio e meno completo di quello dei Battuti, trascritto dal De Galeriis oppure, se la derivazione è la stessa di quello dei Battuti, il Della Cella ebbe cura di trascegliere solo quelle laudi e quelle preghiere che potevano interessare la compagnia di S. Pietro.

I due corali procedono di pari passo; anzi si può dire che quello del 1437 non è altro che un rifacimento del precedente. L'autore, fidandosi della memoria è, talvolta, colto da distrazione, si permette varietà ortografiche, spostamenti e omissioni di versi, che finiscono col rendere questo codice meno pregevole del precedente il quale per diligenza di trascrizione, fedeltà di testo ci appare meglio accostarsi all'originale.

I due manoscritti furono veduti, come ho detto, e in parte studiati dal

---

[1] Cfr. Tenneroni, *Inizi di antiche poesie* ecc., p. 57.

Digitized by Google

Veratti, il quale così ne scrive nel terzo tomo della prima serie degli « *Opuscoli letterari e morali* » :

« La data del primo codice è certa, leggendosi chiaramente notata dallo scrittore che fu Bartolomeo da Cella (1437). Per quella del secondo conviene rimettersi a chi la notò sul cartone (1460), perchè il millesimo trovasi corroso. Anche questo secondo codice è di mano di un Bartolomeo della Cella, che era custode dell'Ospedale della Cadè. Sebbene non sia difficile che a 23 anni di distanza la stessa persona abbia scritto due libri corali per la confraternita, non è ben certo che i due codici siano della stessa mano, trovandosi qualche diversità nella forma abituale di alcune lettere. Ad ogni modo il codice posteriore non fu trascritto dal precedente, ma entrambi da uno diverso. E ciò si vede confrontandone la lezione con quello dei Battuti, in ciò che hanno di comune, perchè or l'uno, or l'altro più vi si accosta, nè sempre se ne scostano ugualmente ».

Mentre convengo in quest'ultima parte col Veratti, mi trovo però in disaccordo per quello che riguarda l'anno e l'autore dei codici. In primo luogo è da osservare che non possiamo prestar fede a chi notò la data in sul cartone, perchè anche per altri codici troviamo differenze notevoli tra la data interna del manoscritto e quella segnata sulla copertina. Se, guidati dalla diffidenza, cerchiamo di verificare la cosa, osservando che lo spazio corroso è troppo ampio per comprendere le sole due lettere del LX, siamo invitati a congetturare, essendo l'ultima lettera certamente *x*, che la data sia forse quella dell'anno *xxx*. Abbiamo un altro elemento in nostro favore. Nella prima redazione della preghiera

Deo mande paxe de celo in terra per tutta la crestianità

il trascrittore dopo aver augurato che pace sia conservata a Modena e nel nostro vescovato, aggiunge: e al Marchese *Nicolò* Dio gli dea possa e gran valore. Nonostante che il nome sia stato cassato in tempo posteriore, pure il nome N i c o l ò si legge assai chiaramente sotto la raschiatura.

Non vi è alcun dubbio che qui si alluda a Nicolò III d'Este, che allora aveva la signoria su Modena. Se il codice fosse stato scritto nel 1460 certamente troveremmo il nome glorioso di B o r s o e il titolo di D u c a in luogo di quello di M a r c h e s e.

Un'altra prova poteva servirci a verificare se la data congetturata del 1430 era la vera, ma disgraziatamente l'explicit è giunto mutilo. Non solamente le decine del millesimo eccetto l'ultima *x* sono state distrutte da un malaugurato buco fatto nella pergamena, ma dopo

Digitized by Google

l'indicazione die XXV Iannuarii sono state cassate due righe, che contenendo forse l'indizione potevano servire come riprova dell'annata. Se può sussistere qualche dubbio intorno alla nuova data congetturata, questa non può essere protratta oltre il 1441, l'anno di morte di Nicolò III.

Caduto il grande divario di data di composizione dei due corali (23 anni), comincia ad entrare in noi la convinzione che il trascrittore sia lo stesso.

È vero che dalle carte dell'Archivio Notarile appare che in questo tempo viveva a Modena un altro Bartolomeo della Cella, figlio del fu Lodovico, che nel 1434 faceva testamento. Ma mentre non gli possiamo attribuire la paternità del codice del 1430, perchè troppo chiara è la qualifica nell'explicit « Iste liber est hospitalis domus Dei de Mutina scriptus per me Bartolomeum de Cella custodem Dei hospitalis », in quanto che questo nuovo Bartolomeo nulla aveva a che fare con l'ospedale, neppure gli si può attribuire la paternità del codice del 1437, essendo egli morto nel 1434, come risulta da altri documenti. Senza difficoltà possiamo individuare il nostro Bartolomeo della Cella nel Bartolomeo quondam Laurenti di cui parlano alcuni atti esistenti nell'Archivio notarile di Modena.

Un contratto del 29 dicembre 1427 ci fa sapere che era figlio del quondam Lorenzo[1] e che abitava nella cinquantina di S. Cataldo. Così pure in altri atti di compere e vendite troviamo questi stessi elementi informativi.

È del 9 luglio 1445 il suo testamento, dal quale risulta che egli era guardianus hospitalis domus Dei. Trovandosi languens riteneva opportuno fare testamento. Dopo aver lasciato una certa quantità di danaro, perchè in alcune chiese, come in quelle di S. Agostino e di S. Cataldo, fossero celebrate messe in suo suffragio, provvedeva perchè la moglie sua Caterina dei Carandini potesse usufruire della dote da lei portata, perchè fossero dati legati alle figlie Agnese e Cecilia, al figlio Ugone monaco Benedettino, perchè tutte le sue sostanze fossero divise fra i figli Lorenzo, Guglielmo, Domenico, Benedetto, Francesco. Disponeva ancora che nel caso che detti

[1] Di questo Lorenzo possediamo solo alcuni documenti notarili registrati sotto gli anni 1406-1407. Non esiste il suo testamento, nè alcun altro atto che ci possa illuminare intorno alla data probabile della sua morte.

Digitized by Google

figli morissero senza prole le sue sostanze passassero senz'altro all'ospedale.

Il nostro Bartolomeo riuscì a superare la crisi, giacchè sotto gli anni 1452 e 53 troviamo due istrumenti notarili che parlano ancora di Bartolomeo della Cella, figlio del quondam Laurentii. Poi, più nulla rintracciamo di lui e dei suoi figli.

Individuato l'autore e tornando all'esame dei codici rileviamo che anche le differenze di scrittura osservate dal Veratti non esistono.

Il corale del 1430 è scritto con maggior cura come lo provano le lettere rubricate e le iniziali miniate, come quella assai graziosa ornata da una Madonna a c. 7 e la miniatura che ricopre per metà la prima pagina dell'Ufficio subito dopo il calendario.

Alcuni fratelli vestiti di bianco, con il cappuccio calato sul volto, con un triangolo in rilievo, macchiato di rosso sulla schiena — forse il distintivo della confraternita, o il punto dove colpire — con la disciplina pendente dal braccio destro, presentano per mezzo dell'ordinario la loro regola a Gesù Crocefisso, che troneggia nel mezzo su uno sfondo azzurro. Uno dei fratelli tiene alzato il cilicio, pieno di nodi pronto a colpire per devozione il compagno. È interessante questa miniatura, perchè può illuminarci sulla divisa dei confratelli, e perchè ci prova che la Compagnia di S. Pietro era una derivazione di quella dei Battuti; ed ancora perchè ci spiega gli avvertimenti posti di tanto in tanto in margine nella lauda sulla Passione di Guido degli Scovadori: « e qui ci batterem cum gran devocion » ed anche la ragione di trovare in altre raccomandazioni tale disposizione in luogo di: qui reciterem un pater noster cum gran devocion.

Se esaminiamo attentamente i due codici troviamo che le lettere del corale del 1437, che a prima vista possono sembrare differenti, si trovano pure in quello del 1430 e che le lettere rubricate dell'uno e dell'altro presentano tali caratteri di rassomiglianza nella fattura, nel disegno, negli ornati, che non vi può essere nessun dubbio che non siano state tracciate dalla stessa mano.

Se vogliamo poi risalire al codice dal quale i due corali derivano, prendendo come riferimento il codice del De Galeriis del 1377 troviamo che il laudario del 1430 è molto più fedele alla redazione antica nella grafia, nella parte linguistica, nella diligenza della ricopiatura.

Basta collazionare la Passione di fra Guido degli Scovadori, dove si vede che il nostro Bartolomeo nella redazione del 1437 omette per distrazione i versi 306-10, 346-397 (ediz. Bertoni), si permette di al-

Digitized by Google

terare la grafia e la morfologia, che riteneva antiquate, di migliorare versi e rime. C'è in tutto questo laudario un senso di stanchezza e di incuria, come un'inversione di versi nella prima raccomandazione, che rappresenta un non senso, ma che l'autore, che in altri punti corregge, lascia correre.

Non ostante questa o quella menda, non ostante che le laudi contenute nulla di inedito presentino e le varianti, rispetto al *Laudario dei Battuti* del 1377, non siano di grande rilievo, i due corali meriterebbero di essere trascritti e pubblicati integralmente, perchè anch'essi potrebbero portare il loro contributo, quando si vorrà dare un'edizione critica e completa delle laudi italiane. Il confronto ad esempio fra questi codici e quello del De Galeriis giova. Così, per citare un esempio, l'*aiai*, del testo dei Battuti (XXXI, 6)

Aiai coloro che ve chiamano

si può correggere in *aita*[1].

Non solo sotto l'aspetto filologico riesce utile lo studio dei Laudari del Della Cella, ma anche sotto l'aspetto storico, rivelando essi certi riflessi dell'anima popolare che, tanto bene, si manifestano attraverso le pratiche religiose.

Intorno al tempo, in cui furono scritti questi due codici assistiamo ad una di quelle ondate di fervore religioso, così frequenti nella storia dei popoli, che spinge la confraternita a riordinarsi e a riprendere con nuovo zelo le pratiche del culto e l'austerità della vita.

È infatti del 1439 un nuovo regolamento della Compagnia di S. Pietro Martire.

Non ricordando qui tutte le pratiche religiose, alle quali i confratelli debbono sottostare e le norme che debbono fedelmente seguire, troviamo che l'idealità religiosa è accompagnata e seguita da un sentimento umano e familiare, fresco alito dell'umanesimo ormai prorompente e che non sa, nè vuole disgiungersi da quelle forme che vorrebbero e dovrebbero essere castigatrici della carne.

« Perchè siamo uomini mondani — sta scritto nel secondo capitolo — et habiamo a governare le nostre fameie e non possemo stare sempre occupati nel servitio de Dio, come fano li servi de Dio, non di meno la

---

[1] [*Aiai* non ha bisogno di correzione. Significa « aiutate ». Si veda: *Arch. glott. ital.*, I, 430 e si cfr. il mio *Laudario dei Battuti*, p. 103. G. B.].

Digitized by Google

matina e la sira, nelle ore del manghiare dobiamo recordarsi alquanto del nostro Signore ».

Non ci ricorda forse il fare spigliato e fresco di S. Bernardino da Siena — il Santo era stato a Modena, qualche anno prima, l'11 novembre 1423, e la sua predicazione aveva lasciato grande eco — il fervorino rivolto nel capitolo terzo « *De quelo che si de fare ogni septimana* »? « Karissimi fradei, in questi dì (i festivi) ce conviene metere da parte tutte le cose che impediscono la observantia de le feste, cioè tute le facende e penseri de le cose temporale et perço nesuno vada le feste a le possessione sença gran casone e licentia, ni a fere, ni a mercati, a pescare o a uselare.... ».

« .... Ancora dicono li santi che non è cosa che tanto faça la mente inepta e mal disposta quanto è l'acto carnale etiandio in matrimonio. E perciò pregamo et esortiamo tutti li nostri frati che debbano essere casti de la mente e di corpi, fora di matrimonio, in tuto, e anche in matrimonio temperante, non usando in li dì de ieiuno o de penitentia, nè in le sante feste, acciò che siamo disposti a li divini afeti oldire et contemplare, pensando che tanto piace a Dio la castità »....

E come il Santo di Siena, vedendo villici e fattori presso la Fonte Gaia, comprare, vendere e fare contratti grida loro: « O della Fonte, che state a fare il mercato? andatelo a fare altrove! non odite, o voi della fonte? » così il nostro compilatore si rivolge ai carissimi fratelli in tono imperioso e quasi grida loro: « ogni homo se guarde de non fare de la chiesa d'oratione, stançone de mercantie, parlando cose mondane nelle chiese e ne li chiostri de li religiosi, cose vane o nocive, ridando dissolutamente o contendando; ma dovite in quelli loghi orare, contemplare, legere o parlare cose di qualche utilità, non criando, ma cum vose bassa, cum humilità... ». Tali sentimenti e tale passionalità non troveremo nei nuovi capitoli del 1520, dove con somma diligenza sono notati gli uffici dell'ordinario, del massaro, dei sindici, dove è raccomandata la massima cura nel tenere i libri dei conti, e dove infine sono indicate le modalità da seguire nelle nomine delle varie cariche.

Anche le citazioni dei testi sacri che troviamo nel regolamento del 1439 servono di riprova del nuovo concetto che della vita e della famiglia aveva il compilatore, quand'anche l'estensore non passa a parafrasarli in una prosa limpida e semplice che ci commuove. « E ancor ciascun se guardi de iudicare el prossimo e specialmente ne la coscienza, perchè questo s'apartene a lo iudice de vivi e de morti, che non po' essere ingannato come nu, perchè tale pare rio chi è bom; e tale pare magro che non fa tale penitencia e mangia sença temperanza;

Digitized by Google

e tale pare grasso e colorito che mangia temperatamente; e tale pare ricco che è povero ». Così l'insegnamento « ama la sposa tua come Cristo ama la chiesa » porge l'occasione di dire in quale concetto debba essere tenuta la moglie. « Ancora ognomo tenga la donna soa non como serva, ma como compagna, data da Dio e non biasimarla, ma coregerla ». Concetto questo ardito, se si pensa ai pregiudizi che nel tardo 400 e nei primi del 500 si avevano intorno alla inferiorità della donna nei rapporti familiari e sociali.

L'anonimo nostro compilatore è sempre simpaticamente ardito, come quando scrivendo « de quelo che se deve fare ogni mese » viene a parlare del radersi la barba o del cambiarsi la camicia. « Comunemente li homeni si radono la barba e levanse la camisa almanco una volta al mese. E se tanta cura habiamo de netare el corpo fracido e le anime coruptibili, tanto maçiormente dovemo tener neta l'anima nostra immortale et incoruptibile creata a l'imagine di Dio ». Per tener netta e pulita l'anima occorre accostarsi ai sacramenti, pregare con quel fervore, che noi vediamo traboccare anche da un altro capitolo, quello appunto « del far oratione ».

Tale è l'ambiente in cui visse e al quale si ispirò nel comporre i laudari Bartolomeo della Cella. Se legato da ragioni metriche e dalla tradizione dovè rispettare i componimenti poetici, nelle orazioni in prosa può abbandonarsi alla piena del suo entusiasmo, all'ardore della sua fede. Si allontana dal modello che tiene davanti e prega con anima nuova e fervorosa. Basta confrontare la preghiera « Senza la gratia e il dom de lo spirito sancto » nella redazione del De Galeriis e in quella del nostro autore [1].

Questo fervore mistico spinge il Della Cella, dopo che per la seconda volta è giunto alla fine della sua opera — quasi a suggello e sprone perchè i confratelli vogliano seguire i santi precetti della Chiesa e le ordinanze della Confraternita — a porgere in una delle ultime pagine una lunga serie di precetti etico-religiosi, che finiscono quasi col divenire un trattato compendioso di morale.

Iesus.

Ancora in el Signore Iesu Salvadore fradelli carissimi avegna Dio che tuti li libri de sancti ne siano forma et modo de vivere virtuosa-

[1] Cfr. Veratti in *Opusc.*, S. IV, T. XII, p. 221.

Digitized by Google

mente, nientedimeno io ve ricordo alcune cose che ve sono utile et necessarie a conservare el desiderio ecc.

Amare Dio sopra ogni cosa del mondo.

Confessarvi almanca ogne mese.

Comunicarve spesso almanco quattro volte l'anno.

Oldire la messa almeno ogni domenica et feste comandate.

Oldire la predica ogni festa comandata.

Stare la mattina e la sira un'hora a l'oratione.

Allhora piangere li peccati et il tempo perduto.

Alhora riconoscere li benefitj de Dio e de la creatione.

Et etiam de la redemptione, cioè la vita de Mesere Jesu Christo e la soa passione.

Obedire a li comandamenti de Dio et de la giesa.

Non obedire ad alcuna creatura contra il creatore.

Recordative de la promessa nel batesimo facta de fugere el mondo con le sue pompe.

Domare la carne e resistere al demonio.

E perhò fugite le ocupatione del mondo superchie.

Fugite le male compagnie et usate consimili de vostra volontà.

Fugite l'otio et sempre facti qualche cossa con le mane.

O leçere o orare o meditare o cantar laude o atendere a li infermi.

Quello voliti sia facto a vui facti ad altri: quello che non, no.

Non diti male del prossimo.

Non vi escusati quando siti incolpato, parlati poco.

Non diti la bosia, ma sempre la verità.

Non çurate, ma dite: certamente l'è cussì.

Non biastimate, regulati li sensi vostri.

State casti fora del matromonio, perchè è comandamento de Dio.

Non guardati in laeticia con li ochi a le vanità.

Fugite le femine et le loro domestigeçe come fano tuti li servi de Dio.

Dormite vestito almanco con la camisa.

Fate disciplina lunedì, mercoredì, venerdì.

Non ridere alçando la voce.

Non vi vogliate vedere ni tochare nudo.

Dormire septe ore de ventiquatro.

Deçunare le vigilie comandate, la quaresima, le quatre tempore e il vegnire (venerdì).

Pensate ogni dì a la morte como dovisti morire hoci e mai non peccate.

Digitized by Google

Non habiate superbia, nè ira, nè invidia, ni avaritia, ni golla, ni lussuria, ni accidia et cussì ancora guardative dal male per timore.

Inducitive al bene fare per amore: pensati etiam a la presentia de Dio e del santo angello vostro el quale sempre vede vui et li facti vostri et anche li vostri pensieri boni et lieti, el qual po et vole donare lo paradiso a li virtuosi et lo inferno a li vitiosi ».

Siate buoni, abbandonatevi alle pratiche del culto, compresa quella di far disciplina, pregate, pare siano le parole che escono da tali precetti, dai laudari e ancora dalla formula di preghiera vergata in una delle due carte di guardia di questo stesso codice del 1437, che scritta non calligraficamente, ma in corsivo, non ci lascia indovinare se sia stata tracciata dal Della Cella o da uno qualsiasi dei confratelli.

« Fratelli, se vuole fare oratione per la santa madre ecclesia, che Dio se degni di reggerla et conservarla.

Ancora se vuole fare oratione per il populo cristiano che Dio lo difenda da tutti li soi nemici visibilli et invisibilli.

Ancora se vole fare oratione per questa nostra città, che Dio la difenda da morbo, da carestia, da terremoto, e da ogni altera tribulatione.

Ancora se vole fare oratione per il nostro patre spirituale e per tutti quelli che sono stati e che Dio li presta de la sua gratia.

Ancora se vole fare oratione per tutti i fratelli di questa compagnia e de le altre, che Dio li dia gratia di perseverare di bene in meglio.

Ancora se vole fare oratione per questa casa e per quello che saria a governarla che faciano l'onore de Dio che le utilità di quello.

Ancora se vole fare oratione per tutti li infedeli, che Dio li conduca alla santa fede ».

Questa preghiera insieme con i capitoli e gli echi di vita che di tra le righe dei laudari, benchè trattenuti, erompono, ci rapisce e trascina.

È la nuova concezione di vita etica, religiosa, civile che si avanza ed anche qui, a Modena, comincia a dare i suoi frutti, in un nuovo fervore di opere pie e benefiche, in un rifiorire di pratiche e di discussioni religiose.

Umanesimo e religione concorrono a formare il nuovo ambiente e la nuova vita.

TOMMASO SORBELLI.

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

Wilhelm Giese, *Anthologie der geistigen Kultur auf der Pyrenäenhalbinsel (Mittealter).* Hamburg und Berlin, 1927, Hanseatische Verlagsanstalt, 8.° pp. xv-375.

Le poche osservazioni qui raccolte si restringono alla sola parte portoghese della sopra indicata antologia, e di questa parte anche non toccano che i testi appartenenti alla cosiddetta prima scuola lirica portoghese o gallego-portoghese [1], la quale in verità verrebbe più propriamente definita se la si chiamasse prima scuola lirica della penisola iberica.

Fra tale lirica il Giese ha trascelto 19 componimenti. La cernita dei quali avrebbe, s'io non m'inganno, potuto esser più felice e dar più esatta idea sia della varietà dei temi trattati dai trovatori portoghesi sia dei pregi artistici della loro produzione, pregi che in realtà non sono così scarsi quanto talvolta si è preteso. Così com'è stata compiuta, la scelta mi par piuttosto destinata all'effetto di suscitare nei lettori non altrimenti informati l'impressione che gli antichi *cancioneiros* per noi moderni non possano davvero rappresentare se non « pura noia continuata », secondo la definizione ch'ebbe a darne circa cinquant'anni fa, con frase incisiva ma certamente ingiusta, uno studioso italiano. Rincresce che il Giese non abbia fatto posto almeno a una di quelle canzoni profane di Alfonso X, che ebbero già cure sagaci, in pubblicazioni facilmente accessibili, dal De Lollis, dalla Michaëlis De Vasconcellos e dal Lang [2]; e sorprende che egli non abbia accolto nessuna di quelle così caratteristiche « canzoni di donna » in cui la scena

---

[1] Perciò, nonostante gli strettissimi rapporti che legano detta lirica con la poetica frammentaria trasmessaci dal codice Colocci-Brancuti e con le *cantigas* sacre di Alfonso X di Castiglia, si prescinderà qui anche da un brano di quella poetica (p. 182) e da 8 *cantigas de Santa Maria* (pp. 92-93, 105-110) che pure rientrano nell'antologia.

[2] Cesare De Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio re di Castiglia* (in *Studj di filologia romanza*, II, 1887, pp. 31-66); Cesare De Lollis, *Per una canzone di Alfonso X* (in *Studj di filologia romanza*, VIII, 1901, pp. 380-386); Carolina Michaëlis De Vasconcellos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*, V, VI, (in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV, 1901, pp.278-321); H. R. Lang, *Old Portuguese Songs* (in *Bausteine zur romanischen Philologie*, Halle a. d. S., 1905, pp. 27-45), pp. 37-38. Si veda ora anche la mia *Auswahl altportugiesischer Lieder*, Halle/Saale, 1928, pp. 18-20.

Digitized by Google

è posta presso un santuario nominato dal contesto. Ancor più sorprende che a dare esempi di *cantigas d'amigo* di struttura ordinaria egli abbia trovato appena le grigie rime di un Airas Corpancho (p. 116), autore di terzo o quart'ordine, e di un Pae de Cana (p. 120), autore insignificantissimo giunto a noi con due sole canzoni prive d'interesse. Di Alfonso Lopez de Baiam, che è trovatore preminente specie per l'importantissima sua *gesta de maldizer* in lasse monorime al modo epico (l'unico testo che « comprova conhecimento um tanto intimo da poesia épica francesa em Portugal no século XIII »[1]), è data invece una *cantiga d'escarneo* (p. 121) che presa isolatamente non merita alcuna particolare attenzione e che per di più non è nemmeno sua (cfr. quanto verrà notato più innanzi). A rappresentare l'ultima fiorita della prima scuola lirica portoghese nel sec. XIV sarebbe stato indicato, se ben vedo, meglio del conte di Barcelos (p. 193), l'altro figlio naturale di re Dionigi, Alfonso Sanchez, di cui si hanno in edizione critica poesie assai graziose[2]. Le *cantigas* dette « parallellistiche », nel cui novero non esiguo sono tanti veri gioielli di grazia suggestiva, sono esemplificate nell'antologia anche con due composizioni di D. Denis (p. 192), le quali, come quasi tutte le *cantigas* di questo re congegnate parallellisticamente, sono tra quelle che meno persuadono dal punto di vista della sincerità del tono e della schiettezza artistica. Si aggiunga che di queste due poesie di D. Denis una (p. 192, e) avrebbe dovuto esser scartata per motivi di opportunità, essendone il ritornello (*alva e vai liero*) tuttora assai enigmatico. Ragione analoga avrebbe dovuto far rinunziare alla pastorella di Airas Nunes (pp. 116-117), nella quale i *cantares* cantati dall'eroina, in fine a ciascuna delle quattro strofe, costituiscono altrettante questioni e in rispetto all'origine loro e, cosa che qui più importa, in rispetto al loro ordinamento metrico.

Delle 19 *cantigas*, sei, di D. Denis (pp. 190-192), sono date secondo l'edizione critica che del coronato trovatore dette il Lang; due, di Joan Garcia de Guilhade (pp. 119-120), sono date secondo l'edizione critica che di questo importante trovatore dette Oskar Nobiling; una, di Joan Soares Coelho (pp. 120-121), è data secondo l'edizione critica fornita dalla Michaëlis nel suo *Cancioneiro da Ajuda*. I rimanenti 10 componimenti sarebbero, stando al Giese, dati « nach E. Molteni, *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti* », ovvero « nach E. Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana* »; pel che, atteso che queste pubblicazioni del Monaci e del Molteni non sono che edizioni diplomatiche dei corrispondenti manoscritti, ci aspetteremmo di trovare i testi in questione in una pura riproduzione dell'edizione diplomatica, cioè con la disposizione, le abbreviature e gli errori che si riscontrano nei due manoscritti. Invece, ci troviamo davanti a testi che sono stati sottoposti a un certo riordinamento critico, per quanto non perfetto, e che ad ogni modo non sono pura copia fedele del ms.; tale riordinamento parrebbe dunque dovesse andare attribuito al raccoglitore dell'ar-

---

[1] Carolina Michaëlis De Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S., 1904, Vol. II, p. 403.

[2] Carolina Michaëlis De Vasconcellos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*, XV (in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXIX, 1905, pp. 683-711), pp. 702-710.

Digitized by Google

tologia, al quale si dovrebbe muovere il rimprovero di non aver reso i lettori edotti della circostanza, inducendo così in loro una falsa idea della natura delle sopradette pubblicazioni del Monaci e del Molteni. Senonché le cose non stanno così. Posso provare che almeno in otto casi su dieci il Giese si è limitato a prendere i testi da un'altra antologia e a trasportarli nella sua, dove si trovano tali e quali, salva l'aggiunta di qualche ulteriore svista di stampa[1]. L'antologia a cui alludo è la *Crestomatia arcaica* di José Joaquim Nunes, Lisboa, 1921 (?). In essa chi vorrà potrà riscontrare rispettivamente a p. 361, 273, 293, 227, 390, 394, 409 e 264 le poesie di Joan Zorro, di Airas Corpancho, di Airas Nunes, di Gil Sanchez, di Alfonso Lopez de Baiam (!!), di Joam Airas e Joam Vasquez, di Pedro Afonso Conde de Barcelos presentate dal Giese[2]; l'identità delle due stampe è tale, che non si limita alla punteggiatura e alla grafia[3] ma si estende agli stessi errori di stampa (per es., nella tenzone tra Joam Airas e Joam Vasquez, p. 122, v. 33: *d'las* per *delas*; cfr. Nunes, p. 410 e 613). Così è facile spiegare come mai a p. 121 venga assegnata a D. Alfonso Lopez de Baiam una *cantiga d'escarneo* che appartiene invece a re Dionigi, e che quindi poteva benissimo essere stampata secondo il testo critico del Lang (n. CXXXIII); ciò è accaduto non perché esista una anche vaga incertezza d'attribuzione, ma semplicemente pel fatto che nella *Crestomatia* del Nunes, libro purtroppo non privo d'inesattezze tipografiche, la nostra canzone (pp. 394-395) e un'altra dello stesso autore tengono dietro, erroneamente firmate con un « Idem », a una

---

[1] Così, a p. 50, v. 6 della poesia attribuita a Sancho I, *não* per *non* è un anacronismo; a p. 116, v. 3, manca *velida* dopo *fôr*; a p. 120, v. 10, non è che *veo* stia per *veio*, come vuole il raccoglitore nelle *Erläuterungen*, p. 353, ma è che si deve stampare *vẽo* (= venne); nella stessa poesia, *vehesse* va corretto in *venesse* o *vẽesse*; a p. 121, la poesia attribuita a D. Alfonso Lopez de Baiam (e che appartiene invece a D. Denis) è num. 410 ne *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti* del Molteni, non già nel canzoniere della Vaticana pubblicato dal Monaci; a p. 122, v. 30, è erronea la virgola dopo *enas*; a p. 193, v. 23, manca la virgola dopo *deseiei*.

[2] Quanto alle due rimanenti *cantigas*, non mi è riuscito rinvenir l'una (quella di Pae de Cana, p. 120) nella *Crestomatia*, ma dubito che si tratti d'una mia ostinata svista, talmente la grafia richiama i criteri seguiti dall'autore della *Crestomatia* stessa (v. la n. seguente); l'altra (la nota poesiola *Ai eu coitada*, p. 50) si ritrova a p. 345 della raccolta del Nunes, ma in disposizione metrica diversa; la struttura delle strofe adottata dal Giese è quella proposta dal Nobiling nell'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CXXI, p. 199, (cfr. la nota dello stesso Nobiling in *Revista Lusitana*, XV, p. 363; e la *Crestomatia* del Nunes, p. 524).

[3] La *Crestomatia arcaica* del Nunes, che è la seconda edizione della *Chrestomathia archaica* dello stesso autore apparsa a Lisboa nel 1906, è caratterizzata di fronte alla prima edizione dal fatto che il Nunes vi sentì maggiormente l'importanza del problema ortografico, ma non seppe risolvere tale problema se non in una maniera esitante, che rivela incertezza nei riguardi delle questioni linguistiche strettamente collegate con la determinazione dell'ortografia da seguirsi: onde si attenne il più possibile alla grafia, alquanto disordinata e discordante, degli originali, lasciando nei suoi testi, tanto per elencare alcuni esempi, *u* col valore di *v*, *h* non etimologici, *ss* iniziali, *ç* seguiti da *i* (e dove quindi la cediglia è inutile), *gu* seguiti da *a* od *o* (e dove quindi l'*u* è inutile), forme come *nõ cõ grã* (a fianco alle stesse voci scritte con *n*), e tutta l'anarchia dei copisti quanto a nasali e nasalizzazioni.

Digitized by Google

canzone che è, giustamente, firmata col nome di Alfonso Lopez de Baiam. Nel passare della *cantiga* dall'una raccolta all'altra, quell' « Idem » è stato risolto come la logica voleva....

Pertanto, se il raccoglitore tedesco ha reputato di potersi servire senza alcun controllo di un'opera che indubbiamente egli era in diritto di utilizzare, niente però lo esimeva dall'obbligo scientifico d'informare pienamente i lettori sulla sua fonte, anziché trarli in errore al proposito. La *Crestomatia* del Nunes doveva del resto essere citata anche perché in gran parte derivano del pari da quest'opera le notizie biografiche fornite dal Giese sui singoli trovatori da lui trascelti; notizie che, come ad ognuno sarà agevole constatare, spessissimo non sono che traduzione letterale o quasi di quelle fornite dall'autore portoghese a pp. 529-548 del suo libro.

Mi dispiace dunque di dover dichiarare che l'antologia del Giese nella parte riservata all'antica letteratura portoghese non risponde a quei requisiti di esattezza e scrupolosità che sono indispensabili a un manuale forse più che ad altri lavori, e che ci attendevamo di veder soddisfatti da uno studioso noto per altre lodevoli pubblicazioni.

Chiudo con un ultimo rilievo. L'attribuzione al re Sancho I della *cantiga d'amigo* ben nota « *Ai, eu coitada* » è tutt'altro che certa. Le ragioni in favore addotte dalla Michaëlis persuadono fino ad un certo punto. E contro di esse ha sollevato dubbi Cesare De Lollis nell'articolo *Dalle cantigas de amor a quelle de amigo* (in *Homenaje a Menéndez Pidal*, Tomo I, Madrid, 1924, pp. 617-626). Per quanto il De Lollis non abbia comunicato i motivi su cui fondava i suoi dubbi, la sua competenza in questo campo (si ricordi di lui lo studio sulle *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso El Sabio re di Castiglia*, in *Studj di filologia romanza*, II, 1887, pp. 31-66) fa sì che sulla sua opinione non si possa saltare a piè pari. Del resto, io mi propongo di tornare su questo punto in altro momento.

SILVIO PELLEGRINI.

Giulio Reichenbach. *Matteo Maria Boiardo.* Bologna, N. Zanichelli, 1929, in 8, pp. 287. L. 15.

Un'opera come questa, ricca di dati controllati, uno per uno, con vigile amore, o attinti a documenti nuovi, scritta con garbo, anzi con una certa eleganza, un po' secca, di dettato, e con una padronanza assoluta dei materiali, non può non risvegliare gratitudine e rispetto. Tutta la vita del Boiardo, ricostruita dalle opere sagacemente indagate nelle loro allusioni biografiche e nei loro accenni ad avvenimenti storici, si svolge sotto i nostri occhi.

Si veda con quale oculato e sicuro procedimento il R. studi i carmi e le egloghe latine e come scopra in queste poesie d'occasione, più e meglio di altri studiosi, i riferimenti, che svelano i motivi e le ragioni per cui il B. si indusse a scriverle, e come ne renda trasparenti le allegorie, sì che nulla o quasi nulla rimane in esse di torbido o d'oscuro. Si veda anche con quale parsimonia e riserbo egli utilizzi il canzoniere e il poema per iscopi biografici, con un chiaro concetto della natura

Digitized by Google

della poesia e del modo come possiamo valercene in sede non estetica per non offendere i divini diritti dell'arte. Si veda, infine, a quale sottile disamina egli sottoponga le egloghe volgari e con quanta precisione sappia fissare i momenti e le date principali della vita del suo poeta: la nascita, il servizio alla corte estense, il matrimonio, il governatorato di Reggio, ecc. ecc. Qua e là si potrà accusare il R. di troppa stringatezza. In qualche pagina, lo si troverà quasi scheletrico; ma esatto. Coglierlo in errore è, direi, impossibile. Insomma, questo volume è indubbiamente frutto di lunghe e tenaci ricerche e riflessioni. Attesta una singolare dirittura di giudizio e una rara penetrazione. È un'opera che impone il consenso, curata nei più piccoli particolari non meno che nelle linee generali, e che si fa leggere con attenzione sempre sveglia e sostenuta. L'interesse sorge dalla continua aderenza alla verità, da un nobile disdegno del vano e del superfluo, dalla serietà, con la quale il R. ha affrontato e vinto tante difficoltà modestamente dissimulate, dalle stesse limitazioni, che egli si è imposto, per non sconfinare dalla sede biografica in quella estetica, conducendo il lettore sino alla soglia dello studio dell'arte del poeta e rinunciando di proposito alla seducente lusinga che gli veniva da un gusto raffinato, quale traspare da alcune brevi osservazioni disseminate qua e là con una discrezione che non turba il carattere erudito del volume, ma lo sveltisce e lo rende in più punti di gradevole lettura. In questi tempi di « vite romanzate », questo libro sembra un richiamo a una forma di biografia sostanziosa e severa, che accamperà sempre, nell'ordine della cultura, imprescindibili diritti e che non morirà mai.

G. Bertoni.

Vittorio Cian. *Il Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*, 3ª ediz. riveduta e corretta. Firenze, Sansoni, 1929, in 8°, pp. XXII-545. L. 15.

Giovanni Comisso. *Le più belle pagine di B. Castiglione.* Milano, Treves, 1929 (nella collezione dir. da U. Ojetti).

Giannetto Bongiovanni. *Baldassar Castiglione.* Milano, « Alpes », 1929, pp. 235. L. 12.

Degna celebrazione del quarto centenario della morte di Baldassar Castiglione (7 febbraio 1529) è la ristampa del magistrale commento di V. Cian al *Cortegiano*. Del quale commento non si sa se più lodare l'esattezza delle chiose interpretative o l'abbondanza signorile delle informazioni storiche. Molte annotazioni sono, quasi, brevi dissertazioni, che nella loro ricchezza hanno fornito e forniranno preziosi sussidi ai cultori della Rinascenza, oltre che, in particolare, agli studiosi del più elegante e forbito fra tutti i trattati di perfetta cortigianeria. Non credo che nessuno abbia consultato pur una volta senza molta utilità quel denso e misurato « dizionarietto biografico » che completa felicemente il commento, e non abbia fatto tesoro di alcune osservazioni relegate dal C. nelle note al testo, ferme e precise. Il testo, fissato con l'ausilio del ms. Asb.-Laur. 409 (scritto dal

Digitized by Google

copista del Castiglione, con correzioni dell'autore e, forse, del Bembo) si può dire definitivo, perchè in lavori di questa natura è « definitivo » ciò che riproduce l'ultima volontà dell'autore o ciò che più fedelmente rispecchia questa volontà.

Ora il Comisso ha dato per le stampe — dopo lo Scherillo, che nella sua edizione (1928) ha tratto giustamente largo profitto dal libro del Cian — i passi del *Cortegiano,* che gli son parsi più significativi, con l'aggiunta di alcune lettere, che sarebbe stato utile rivedere sui manoscritti e commentare con maggiore ampiezza. La scelta è buona; l'introduzione è agile e suggestiva, ma il lettore rimane alquanto insoddisfatto, perchè vorrebbe essere meglio informato delle intenzioni del Castiglione e delle qualità e dei pregi intrinseci del trattato.

Queste ed altre informazioni, è naturale che si ricerchino nel volume del Bongiovanni; ma non vi si trovano che in assai scarsa misura. Messer Baldassarre vi traspare più intravveduto che veduto. Vi si fa sentire il difetto di ricerche personali; vi manca l'impronta di una competenza acquisita con tenaci studi adeguati all'importanza dell'argomento. Nulla vi si dice dei rapporti del Castiglione con Ippolito I d'Este. Nessuna indagine nuova. Per esempio, non si mettono a profitto i documenti dell'Archivio estense (lettere di Giacomo Alvarotti, Lodovico Cato, Pietro Antonio Romei, ecc.). Per una certa vivacità di stile, il libro si legge volentieri; ma chi voglia sapere davvero chi fu e che cosa fece Baldassar Castiglione ricorra ora alla recentissima monografia del Cian nella *Nuova Antologia,* 16 agosto-1° settembre 1929.

G. Bertoni.

Digitized by Google

LEO S. OLSCHKI, S. A., Editeur - GENÈVE

BIBLIOTECA DELL' "ARCHIVUM ROMANICUM"

diretta da GIULIO BERTONI

★

Serie I: STORIA - LETTERATURA - PALEOGRAFIA

1) GIULIO BERTONI, **Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara (1429-1460).** Genève 1921. XI, 216 pp. in-8. Con 5 tavole in zincografia. **20 Franchi svizzeri.**

2) GIULIO BERTONI, **Programma di filologia romanza come scienza idealistica.** Genève 1922. VIII, 127 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

3) PIETRO VERRUA, **Umanisti ed altri " viri " italiani e stranieri di qua e di là dalle Alpi e dal Mare.** Genève 1924. 234 pp. in-8. Con due tavole. **20 Franchi svizzeri.**

4) GUIDO ZACCAGNINI, **Le rime di Cino da Pistoia.** Genève 1925. 310 pp. in-8. **20 Franchi svizzeri.**

5) GUIDO ZACCAGNINI, **La vita dei maestri e degli scolari nello Studio di Bologna nei secoli XIII e XIV.** Con due appendici e 32 tavole illustrative. Genève 1926. 236 pp. in-8. **20 Franchi svizzeri.**

6) LEO JORDAN, **Les idées, leurs rapports et le jugement de l'homme.** Genève 1926. X, 234 pp. in-8. **20 Franchi svizzeri.**

7) CARLO PELLEGRINI, **Il Sismondi e la storia della letteratura dell'Europa meridionale.** Genève 1926. III, 168 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

8) ANTONIO RESTORI, **Saggi di Bibliografia teatrale spagnuola.** Genève 1927. III c. e 121 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

9) SALVATORE SANTANGELO. **Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini.** Genève 1928. XI, 462 pp. in-8. **30 Franchi svizzeri.**

10) GIULIO BERTONI, **Spunti, scorci e commenti.** Genève 1928. VIII, 197 pp. in-8. **12 Franchi svizzeri.**

11) FILIPPO ERMINI, **Il " DIES IRAE ".** Genève 1928. VIII, 158 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

12) FRANCESCO FILIPPINI, **Dante scolaro e maestro.** (Bologna-Parigi-Ravenna). Genève 1929. VIII, 224 pp. in-8. **16 Franchi svizzeri.**

13) LINO LAZZARINI, **Paolo de Bernardo e i primordi dell'Umanesimo in Venezia.** Genève 1930. V, 251 pp. in-8. **20 Franchi svizzeri.**

14) GUIDO ZACCAGNINI. **Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento.** Genève 1930. IX, 348 pp. in-8. Con 42 illustrazioni. **40 Franchi svizzeri.**

15) MICHELE CATALANO, **Vita di Ludovico Ariosto** ricostruita su nuovi documenti. 2 vol. Genève 1931, XVIII, 654 pp e VIII, 497 pp. in-8. Con 40 illustrazioni ed una tavola fuori testo. **100 Franchi svizzeri.**

16) JOLE RUGGIERI, **Il canzoniere di Resende.** Genève 1931. 238 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

Digitized by Google

Serie II: LINGUISTICA

1) LEO SPITZER, **Lexikalisches aus dem Katalanischen und den übrigen iberomanischen Sprachen.** Genève, 1921. VIII, 162 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

2) E. GAMILLSCHEG und L. SPITZER, **Beiträge zur romanischen Wortbildungslehre.** Genève 1921. 3 c. e 230 pp. in-8. **12 Franchi svizzeri.**

3) [UGO SCHUCHARDT], **Miscellanea linguistica** dedicata a HUGO SCHUCHARDT per il suo 80° anniversario. Genève 1922. 2 c. e 221 pp. in-8. **12 Franchi svizzeri.**

Indice della Miscellanea:

Riegler, P., Wind und Vogel. — **Brüch, I.**, Zu Spitzer's kat.-span. Etymologien in der *Bibliotheca Archivi Romanici I.* — **Oehl, W.**, Elementare Wortschöpfung; *papilio, filaltra-farfalla.* — **v. Wartburg, W.**, Zur Neubildung von Praefixen. — **Skok, P.**, Zum Vulgärlatein. — **Bertoni, G.**, Note etimologiche varie. — **Spitzer, L.**, Über einige lautmalende Wörter des Französischen. — **Platz, E.**, « Balai », étude de géographie linguistique et de sémantique.

4) V. BERTOLDI, **Un ribelle nel regno dei fiori.** (I nomi romanzi del *Colchicum Autumnale L.* attraverso il tempo e lo spazio). Genève 1923. VIII, 224 pp. in-8. Con illustrazioni. **12 Franchi svizzeri.**

5) GINO BOTTIGLIONI, **Leggende e tradizioni di Sardegna.** (Testi dialettali in grafia fonetica). Genève 1922. IV, 157 pp. e 1 c. in-8. Con 8 tavole in zincografia. **12 Franchi svizzeri.**

6) **ONOMASTICA.** — I. PAUL AEBISCHER, **Sur la formation des noms de famille dans le canton de Fribourg** (Suisse). — II. DANTE OLIVIERI, **I cognomi della Venezia Euganea.** Saggio di uno studio storico-etimologico. Genève 1924. 272 pp. in-8. **20 Franchi svizzeri.**

7) GERHARD ROHLFS, **Griechen und Romanen in Unteritalien.** Ein Beitrag zur Geschichte der unteritalienischen Gräzität. Genève 1924. 178 pp. in-8. Mit einer Karte und 6 Abbildungen. **20 Franchi svizzeri.**

8) **STUDI DI DIALETTOLOGIA ALTO-ITALIANA.** — I. MARIO GUALZATA, **Di alcuni nomi locali del Bellinzonese e Locarnese.** — II. AMBROSINA BLAÜER-RINI, **Giunte al " vocabolario di Bormio ".** Genève 1924. 165 pp. in-8. **12 Franchi svizzeri.**

9) GIORGE PASCU, **Rumänische Elemente in den Balkansprachen.** Genève 1924. IV, 111 pp. in-8. **12 Franchi svizzeri.**

10) ARTURO FARINELLI, **Marrano.** (Storia di un vituperio). Genève 1925. X, 80 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

11) GIULIO BERTONI, **Profilo storico del dialetto di Modena.** (Con un'appendice di « Giunte al vocabolario Modenese »). Genève 1925. 88 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

12) MATTEO BARTOLI, **Introduzione alla Neolinguistica.** (Principi—Scopi—Metodi). Genève, 1926. 109 pp. in-8. **10 Franchi svizzeri.**

13) BRUNO MIGLIORINI, **Dal nome proprio al nome comune.** Genève 1927. 3 c. e 357 pp. in-8. **30 Franchi svizzeri.**

14) OSCAR KELLER, **La flexion du verbe dans le patois genevois.** Genève 1928. XXVIII, 216 pp. in-8. Avec une grande carte pliée. **40 Franchi svizzeri.**

15) LUIGI SPOTTI, **Vocabolarietto anconitano-italiano.** Voci, locuzioni e proverbi più comunemente in uso nella provincia di Ancona, con a confronto i corrispondenti in italiano. Genève 1929. XVII, pp. 1 c. e 188 pp. in-8. **15 Franchi svizzeri.**

16) M. L. WAGNER, **Studien über den sardischen Wortschatz.** (I. Die Familie - II. Der menschliche Körper). Genève 1930. XV, 155 pp. in-8. Mit 15 Karten. **20 Franchi svizzeri.**

Digitized by Google

Digitized by Google

1)

2)

Digitized by Google

Digitized by Google

DO NOT CIRCULATE

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03965 0455

BOUND
MAR 18 1932
UNIVERSITY
LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google